

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Educação

Programa de Pós-Graduação em Educação

Anelise Mayumi

A partir da partida: só depois o antes aparece
Fragmento na Mala-tessituras de uma re-existência que dança

GUARULHOS

2018

Anelise Mayumi

A partir da partida: só depois o antes aparece
Fragmento na Mala-tessituras de uma re-existência que dança

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Educação no Programa
de Pós Graduação em Educação na Escola de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de
São Paulo

Orientação: Prof. Dr. Carlos Eduardo Ribeiro

GUARULHOS

2018

Anelise Mayumi

A partir da partida: só depois o antes aparece
Fragmento na Mala-tessituras de uma re-existência que dança

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Educação no Programa
de Pós Graduação em Educação na Escola de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de
São Paulo

Orientação: Prof. Dr. Carlos Eduardo Ribeiro

PRESIDENTE DA BANCA

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Ribeiro EFLCH- UNIFESP

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Fernanda Miranda Cruz – EFLCH/UNIFESP

Prof. Dr. Fernando Ferraz –Escola de Dança/UFBA

Profa. Dra. Juliana de Souza Mavoungou Yade – Fundação Itaú Social (Suplente)

Aprovada em: ____/____/____

SOARES, Anelise Mayumi

"A partir da partida: só depois o antes aparece-Fragmento na Mala: tessituras de uma re-existência que dança"/ Anelise Mayumi Soares. – Guarulhos, 2018.
XX p.

Mestrado – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

Orientador: Carlos Eduardo Ribeiro

Título em Inglês: From the departure: the before only appears later / Fragmento na Mala: tessitura of a re-existence that dances

1. Educação 2. Dança 3. Micro-resistências I. Título

Dedico aos que partiram justamente antes da hora enquanto
eu ainda tecia esta escrita...

Iago Lunière
Banks Back Spin
Daniel Marques
Seu Hélio Pires
Jorge Schutze

Para quem permanece neste espaço-tempo, quero dedicar
ainda algumas horinhas de estar.

Por amor ou euforia tudo de novo eu faria, por amor ou euforia eu faria
tudo de novo... A você que faz o mundo girar, Carinho.

Agradecer

Agradeço poder habitar este espaço do movimento do encontro.

Agradeço aos que vieram antes e aos que se fizeram durante, para que habitando o agora eu possa transbordar em novos encontros depois.

Agradeço ter o que agradecer.

“O começo é uma questão sempre complicada. Como começar? Já que quando você começa, se não há nada antes de você, você não pode sequer verdadeiramente começar. Em resumo, você não consegue nunca começar qualquer coisa que seja, é sempre um outro que começa. Um outro que você ignora começa antes de você, enquanto você não existia ou quando você ainda não sabia que algo começava. Você nunca pode dominar o começo.”

(Kuniichi Uno)

Resumo

Esta dissertação é um trabalho de registro e pesquisa reflexiva a partir da prática do estado de movência. Como transbordamento do *Fragmento na Mala*, projeto realizado em 2014 em parceria entre o grupo de dança Fragmento Urbano (São Paulo–SP) e o NUCCA/Unifesp e em que foram cartografados grupos, coletivos, crews, festas, organizações e Cias. de dança de manifestações populares e de danças urbanas (Hip Hop) em nove estados do norte e nordeste brasileiros (RR, AM, PA, AP, MA, BA, PI, AL e PE). Deita-se o olhar por sobre os registros escritos destes encontros e a partir destes documentos, buscou-se revelar nas entrelinhas os movimentos de microrresistências e microrrevoluções que fissuram as lógicas capitalísticas e colonizadoras contemporâneas nas práticas sociais culturais que estes grupos propõem em seus fazeres artísticos e formativos. Esta é uma pesquisa interessada em ter como referência saberes que se constroem por meio do movimento, deslocamento do corpo no espaço, nos espaços sociais, políticos e geográficos. Um deslocamento epistêmico para os saberes da afro-diáspora, dos povos originários e dos decoloniais. Uma reflexão corpórea sobre relações educacionais de resistência produzidas nas fissuras sociais nas manifestações culturais populares e naquilo que delas transbordam. Em busca de esmiuçar os registros escritos do projeto *Fragmento na Mala*, assume-se como método a cartografia, que tem por potencial crítico abrir espaços para a experimentação do pensamento; um método que considera o caráter processual da investigação.

Palavras-chave: Educação, Dança, Cartografia, Resistências.

Abstract

This dissertation is a registration work and a reflective research from motion state practice. As an overflow of the *Fragmento na Mala* project, executed in 2014 in partnership with the dance group Fragmento Urbano (São Paulo–SP) and NUCCA/Unifesp – in which were mapped groups, collectives, crews, parties, organizations, popular manifestation dance companies and urban dance companies (Hip Hop), in nine states of the north and northeast of Brazil (RR, AM, PA, AP, MA, BA, PI, AL e PE) – lies the look over the written records of these meetings. From these records, we have looked for revealing between the lines the movements of micro-resistances and micro-revolutions that fissure the capitalistics and contemporary colonized logics on the culture social practices that these groups propose in their artistic and formative makings. This is a research interested in having as reference knowledge that is built through movement, displacement of the body in space, in social, political and geographical spaces. An epistemic displacement to the knowledge of the afro-diaspora, of the original and decolonial people. A corporal reflection on educational relations of resistance produced in the social fissures in the popular cultural manifestations and in which overflows from them. In order to detail the written records of the *Fragmento na Mala* project, we assume cartography as a method which has critical potential of opening spaces for the experimentation of thought, a method that considers the procedural character of investigation.

Keywords: Education, Dance, Cartography, Resistances

Sumário

CHEGANDANÇA (1/2).....	11
CHEGANDANÇA (2/2).....	14
1. SE CONTAR FOSSE POSSÍVEL	19
1.1 UMA NARRATIVA - SOBRE OS DIAS QUE FUI CRIOLA	21
1.2 FRAGMENTO NA MALA: ROMPENDO LIGAMENTOS	22
1.2.1 A VIAGEM EM DADOS.....	24
1.3 QUEM SOMOS ANTES	34
1.3.1 DIÁLOGO REBELIÃO: MICROPOLÍTICAS (OU REVOLUÇÃO MOLECULAR) E DESOBEDIÊNCIA EPISTEMOLÓGICA	34
1.4 SOBRE O DIREITO DE SERMOS PROCESSO – SAINDO DAS NOTAS DE RODAPÉ	45
1.5 – LINHAS ERRANTES DA PESQUISA (METODOLOGIA)	49
2. TEXTOS PRETEXTOS: UMA CARTOGRAFIA DA VIAGEM	54
2.1 NA MALA E NO CORPO.....	54
2.2 EMARANHADOS CARTOGRÁFICOS	56
2.3 DES.CABIMENTOS.....	87
3. SÓ DEPOIS O ANTES APARECE.....	90
3.1 BENVINDO: ESCREVER PARA QUEM NÃO MAIS ESTÁ AQUI.....	91
3.2 SE PUDÉSSEMOS FALAR UMA CERTA COISA NÃO PRECISARÍAMOS DANÇÁ-LA:	94
DANÇAR A PESQUISA	94
3.3 ENCRUZILHADA.....	97
CONVERGÊNCIAS E PONTAS SOLTAS.....	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107
ANEXOS.....	112
ANEXO 1	112

CHEGANDANÇA (1/2)

“Peço licença aos leitores para iniciar esse texto contando um pouco de minha história pessoal. Tal intuito não se dá por nenhuma pretensão a não ser a de sinalizar a trajetória que me levou a ter, hoje, a oportunidade de publicar um texto nesta obra.

Não se trata de uma história especial, mas que se torna necessária à medida que compreendo que as vivências pessoais estão profundamente imbricadas em minha prática pedagógica, abordagem artística e produção científica e, uma vez que essa subjetividade é parte fundamental de minha formação, não precisa ser negada para alcançar valor acadêmico”
(Renata de Lima Silva)¹

¹SILVA, Renata de Lima, 2012, p. 93.

²Carta escrita no processo de composição de figurino, conduzido por Denise Guilherme, no projeto

“São Paulo, 07 de agosto de 2016

Querido Biso Benvindo

Olá Biso, como vai? Espero que estejas bem aí onde estás. Penso que esta carta deva lhe trazer surpresa, já que antes mesmo de eu chegar o senhor já tinha partido, e hoje eu lhe fale com tamanha intimidade.

Quem me falou do senhor e da Bisa Yaya foi a minha vó Elisa, a sua pequena filha Rosa, que hoje já tem mais de 70 anos. Pois sim, e eu sua bisneta tem olhos puxados do oriente e teu sangue negro na veia. E mais curioso ainda é que há algum tempo iniciei uma viagem na qual o senhor tem sido meu companheiro de bordo.

Sabe que essa viagem começou em 2014, ou quem sabe até antes, quando Douglas, meu companheiro, e eu colocamos a mochila nas costas e resolvemos conhecer as danças de nosso Brasil. Biso, passamos 5 meses na estrada, passamos por 9 estados do Norte e Nordeste. Conhecemos muita gente, fizemos muitos amigos e dançamos muito. Foi uma das melhores coisas que já fiz. Pegamos carona com caminhoneiros, dormimos na beira de estrada, viajamos rio abaixo balançando nas redes do barco por 5 dias, comemos tacacá e peixe com açaí, suamos e queimamos a pele. Vimos o deserto e as águas límpidas dos Lençóis Maranhenses, de branco e azuis que endoidecem. Conheci Mestre Amaral do Tambor de Crioula, o senhor ia gostar dele, e no tambor eu vi deus. Virei devota de São Benedito, no Bumba Boi me encantei com brilhos e espelhos que me refletiam. Na festa da Jurema dancei com tantos deuses e deusas e desde então carrego sempre uma rosa branca comigo, símbolo de poder e solidificação. Em Alagoas vi um mundo todo azul, em cada ponto, em cada movimento.... O que mais me encantou nessa viagem era a liberdade de ser estrangeira, uma estranha tem permissão de adentrar e errar, experimentar tudo num só gole e ir embora cambaleando embebida de encantamento.

Essa viagem, Biso, transbordou e junto à um grupo de amigos que dança decidimos remontar essa primeira viagem, mas agora com destino à Encruzilhada. Gostamos de pensar que o ponto de chegada é justamente o ponto de partida e vice-versa. E essa viagem também tem sido muito intensa, um mergulho profundo em nós mesmos e em nossa ancestralidade. Primeiro tivemos que nos fortalecer cavando nossas histórias antigas, daí que o senhor e esse seu nome poesia passaram a integrar minha viagem. Enquanto a vó Elisa preparava tapioca, ou melhor, aquele beiju branquinho e costurava mais uma colcha de retalhos multicolor ela me falava do senhor. Benvindo, ela disse, e nenhuma palavra significa melhor o que sinto. Depois pegamos um expresso com sentido a nos tornarmos íntimos no grupo. O nosso condutor Douglas nos pediu uma mala pequena onde pudéssemos guardar nossos medos, segredos, anseios e lembranças, o meu é quase um cesto de palha trançado, que me remete aos indígenas de minha terra e sua delicada arte de criar o que depois volta a terra.

Na minha caixinha guardei muitas dobraduras de papel. Gosto delas e como elas falam sobre mim. Delicadas e transformadas do nada liso em imagem de boniteza. Guardei lá também os momentos fortes dessa viagem, no qual mostramos nossas feridas mais abertas. No qual nos despimos um para o outro, no qual choramos pela dor do outro e no qual rimos com alegria junto ao outro.

Sabe Biso, a caminhada é dura e sinto meu corpo doer em cada pedaço, às vezes sinto que as fibras da minha panturrilha vão rasgar, mas não rasgam. No dia seguinte lá estamos outra vez. No frio, no sol, na rua, na sala, com sede, com crianças. Acordando cedo e dormindo tarde.

A gente até gosta do centro, mas caminhamos mesmo é pela periferia. Vamos margeando e encontrando nosso povo a resistir, como a gente, que teima em plantar onde é seco e florescer onde é concreto. E tenho para mim que essa é a segunda viagem mais linda que já fiz na vida

e que ela me transformou completamente. O sentimento de luta no campo de batalha não sai de mim, o gosto vermelho do sangue também é doce e fortalece. Meu condão de conta e missanga, um pra cada amanhecer, já começa a formar uma coroa e é com este peso do mundo equilibrado sobre a cabeça que vou entendendo quem sou, o que quero e pra onde vou. Biso, o senhor abriu as portas para que eu tivesse aqui e outros antes do senhor abriram tantas outras, é em teu nome e junto do senhor que sigo esta viagem e onde quer que eu chegue eu ouço e digo: Benvindo.

Com amor,
Ane².

²Carta escrita no processo de composição de figurino, conduzido por Denise Guilherme, no projeto “Encruzilhada” do grupo Fragmento Urbano, detalhado no capítulo 3.

CHEGANDANÇA (2/2)

“Eu não ensino – porque essa coisa de ensinar é muito complicado, eu dou uma luz”.
(Mestre Amaral: Informação Verbal³)

“Expressão de uma pesquisa errante que navega na embriaguez do movimento pela sua própria mudança. Partir. Sair. Deixar-se um dia perder a cabeça. Ir quebrar em algum lugar. A cartografia não dispensa a viagem” (Thiago Oliveira⁴)

Pode uma pesquisa em educação transbordar? Se entendermos *transbordar* como sair das bordas, extravasar, derramar-se, espalhar-se em torno, o que seria transbordar em uma pesquisa em Educação? Etimologicamente, esta é compreendida como TRANS (do Lt.) através de, para além de e BORD (do Fr.) beira, margem, limite; transbordar é sair fora das bordas, derramar, verter.⁵ Tendo em vista esta definição, quais os limites assentes na Educação? Seria, então, transbordar olhar o que está do outro lado do limite? Derramar-se para além dos muros?

Como todos que chegam à Universidade, estudei em escola formal, no meu caso pública durante toda a Educação Básica, mas foi, principalmente, fora destes muros que vivenciei e estudei Arte. Uma filha de projetos sociais dos anos 2000, os projetos que frequentei na juventude me colocaram em contato com a arte em seu fazer e frequentar, no apreciar e criar, primeiramente com o teatro, em seguida com o circo e o palhaço, depois cinema, contação de histórias e, por fim, a dança.

É no fazer artístico que encontro o anseio e caminho para os rumos acadêmicos e no ano de 2008 passo a integrar a segunda turma do curso de Pedagogia na Universidade Federal de São Paulo, meus desejos artísticos transbordaram os rumos do estudo da Educação, e como não poderia ser de outra maneira, o de fora e o de dentro se encontraram.

A partir dos estudos realizados para a composição da monografia "Leituras da dança: a voz e o traço de crianças leitoras de mundo" (MAYUMI, 2013), orientada pela Profa. Dra.

³ MAYUMI, Anelise. Caderno de Campo: Fragmento na Mala. Brasil, 2014.

⁴ OLIVEIRA, Thiago, R.M.; PARAÍSO, Marluci A. Mapas, dança, desenhos: a cartografia como método de pesquisa em educação. In: *Pro-Posições* | v. 23, n. 3 (69) | p. 159-178 | set./dez. 2012

⁵ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

Isabel Marques, constatei que pesquisas acerca da Dança e Educação destacam as relações de ensino e de aprendizagem dentro de instituições, sejam elas escolas formais (pertencentes ao Sistema de Educação Básicas brasileiras) ou escolas de dança especificamente, sendo elas academias, escolas livres ou cursos superiores de dança⁶.

Por outro lado, percebi que eram mais raras as pesquisas que deitam o olhar para os processos de aprendizado dentro das próprias manifestações culturais em dança. Após a pesquisa realizada para a criação e defesa daquela monografia, que focou num projeto de dança desenvolvido com e em uma instituição de educação infantil⁷, o meu desejo de pesquisa caminhou para fora dos muros da escola.

Em 2014 integrei o projeto *Fragmento na Mala*, um desdobramento do projeto de Extensão “Perspectivas Móveis” do NUCCA (Núcleo de Corpo Cultura e Arte – Unifesp/EFLCH)⁸ em parceria com o Grupo Fragmento Urbano de Dança⁹. Este projeto se propôs a investigar os processos educacionais imbricados nas *Street Dances* (danças provenientes do movimento Hip Hop) e nas Danças Regionais Tradicionais brasileiras, seus modos de fazer, ser e acontecer em nove estados do norte e nordeste do Brasil, sendo estes Roraima, Amazonas, Pará, Amapá, Maranhão, Bahia, Piauí, Alagoas e Pernambuco. O projeto teve duração de dez meses, sendo cinco deles de imersão no campo de pesquisa.

⁶ Sobre pesquisas educacionais acerca de dança em instituições escolares existem diversas pesquisas nas áreas de educação, educação física e dança. Algumas autoras ganham destaque no assunto Dança-Educação-Escola, sendo estas Isabel Marques (Instituto Caleidos), Márcia Strazzacappa (UNICAMP) Kathia Godoy (IA-UNESP), Isabelle Cordeiro Nogueira (UFBA).

⁷ A citada monografia se propôs a ler criticamente desenhos realizados por crianças de Educação Infantil da Rede Municipal de Ensino de São Paulo após fruição do espetáculo de dança Coreológicas Ludus, que integrou o Projeto Leituras da Dança do Caleidos Cia. de Dança. Tendo como objetivo entender como crianças de 4 e 5 anos de idade, frequentando a Educação Infantil do ensino público, leram um espetáculo interativo de dança contemporânea, buscou-se compreender de forma específica: a) de que forma um espetáculo de dança pode educar (papel educacional da Arte); b) como é possível ensinar arte sem escolarizá-la (papel estético da educação), sob orientação da Profa. Dra. Isabel Marques.

⁸ Situado na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) o NUCCA tem procurado desde 2010 promover e nuclear atividades de pesquisa artística e acadêmica, tendo como objeto comum o corpo, em sua dimensão física, artística, simbólica e histórico-cultural. O objetivo deste núcleo é explorar, do ponto de vista prático, artístico e teórico, as múltiplas significações e formas de ser do corpo na sociedade urbana contemporânea.

⁹ O Fragmento Urbano é um grupo de dança que desde 2009 desenvolve uma ampla pesquisa em danças urbanas, dança contemporânea e danças de matrizes africanas na cidade de São Paulo. Com montagens de espetáculos de intervenção urbana, oficinas e debates propõe-se a dialogar sobre os gêneros de dança pesquisados com diversos públicos.

É importante ressaltar que durante os cinco meses em campo, vivemos uma completa imersão do corpo em estado de pesquisa, em estado de movência, na qual a partir do primeiro movimento de partida, não mais era possível retornar. Assim, cada parte deste fazer-se em movimento passou a compor uma percepção acerca dos modos de operar e fissurar uma lógica de viagem e de imersão no campo.

Esta viagem transbordou as perspectivas educacionais com as quais até então havia me defrontado em meus estudos. Aliada à experiência/vivência/pesquisa de campo, a leitura do livro *Micropolíticas: cartografias do desejo* de Suely Rolnik e Félix Guattari (2010), me apresentaram possibilidades de leitura das práticas vivenciadas junto aos grupos encontrados (mais especificamente aqueles que possuem a dança como integrante de suas manifestações¹⁰), seus fazeres, seus exercícios educacionais.

Dentre os interesses despertados a partir dos autores e questões acima expostos, é possível indicar inicialmente duas linhas de investigação deste trabalho que, a cabo, circunscrevem uma problemática: a da resistência enquanto movimento micropolítico e a cartografia enquanto possibilidade metodológica.

Uma primeira aproximação mais imediata diz respeito à ideia de cartografia, desenvolvida por Guattari junto à Deleuze (1977/ 2011) enquanto desenho, mapeamento. Uma possível metodologia de organização dos materiais produzidos no decorrer do projeto *Fragmento na Mala* que buscou, então, realizar uma cartografia dos encontros, das danças e de seus processos educacionais.

Uma segunda aproximação, caminha para um diálogo-rebelião com Félix Guattari e seu pensamento acerca da produção de subjetividades em uma sociedade capitalística, em contraposição e complementaridade com as reflexões decoloniais. Este encontro teórico é um transbordamento das linhas teóricas em educação, na busca de encontrar referentes que propusessem eles mesmos possibilidades de uma leitura desobediente epistemologicamente (MIGNOLO, 2008).

¹⁰ Esta questão será aprofundada na segunda parte deste trabalho.

No decorrer deste processo de escrita, que ocorre a partir de um material produzido antes, deparei-me diversas vezes com a encruzilhada. A ideia de encruzilhada diz respeito à um ponto central que é, ao mesmo tempo ponto de chegada e de partida, onde nos encontramos em suspenso em pausa diante da(s) dúvida(s), abertos às novas possibilidades e ao mesmo tempo carregados de experiências das estradas pelas quais passamos, é um lugar de passagem, de convergência, e de escolhas:

A encruzilhada—encontros de ruas ou trilhas onde se faz oferenda para Exu e sua falange – é tratada por Leda Maria de Martins (1997) não como um lugar concreto, mas como metáfora da noção tempo-espaço e, mais do que isso, como um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem ioruba uma complexa formulação: um lugar de interseções (SILVA, 2012, p. 101).

E como será esmiuçado posteriormente, a encruzilhada é também um conceito epistemológico das culturas negras nos permitindo uma compreensão do mundo desta perspectiva outra:

A cultura negra é o lugar das encruzilhadas [...] Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito signico, interações e intersecções, utilizo-me do termo encruzilhada como uma chave teórica que nos permite clivar as formas híbridas que daí emergem. A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente práticas performáticas, concepções e cosmo visões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2002, p. 73)

Esta é uma pesquisa em educação, dança ou filosofia? Antes de tudo, falo do lugar de uma dançarina e educadora que reflete sobre os seus processos, o lugar social que ocupa, e o seu mover por diversos territórios. Desse modo, procuro apresentar no decorrer desta dissertação a minha narrativa acerca de algumas vivências, buscando construir alguns sentidos, respingados de dúvidas e de diluídas problematizações para quem me lê.

É preciso dizer que apesar de atender a alguns rigores exigidos pela pesquisa acadêmica, mantenho garantido o direito de quem lê, que não necessariamente necessita seguir a ordem apresentada e do direito de discordar do exposto, desconsiderando uma parte ou toda. Desse modo, faço uma breve apresentação ao que (provavelmente) se segue.

No movimento de encontro¹¹ 1 faço um convite à narrativa, problematizando os percalços inerentes a falar sobre um processo que já passou, apresento o projeto *Fragmento Na Mala*, trago a dançar conosco os referenciais teóricos, pós-estruturalistas e decoloniais, e a metodologia cartográfica adotada para pesquisa.

No movimento de encontro 2 faço um convite à viagem. Descrevendo as travessias do projeto *Fragmento na Mala* apresento uma cartografia emaranhada de reflexões suscitadas a partir do encontro. Apresento também os registros escritos, blog e caderno de campo, como uma zona intermediária de reelaboração do saber de si a partir do qual se pode ler as coisas do mundo.

No movimento de encontro 3 faço um convite ao transbordamento. Apresento um desdobramento da criação em material cênico e artístico produzido pelo grupo Fragmento Urbano no projeto “Encruzilhada” a partir do projeto *Fragmento na Mala*, puxado pelo fio da memória, dos encontros e dos estados de movência.

Ao final, deixo algumas pontas soltas para que seja possível fertilizar algumas questões, problemáticas. Refletindo sobre um saber e uma epistemologia, possíveis a partir de um corpo móvel e de uma aprendizagem em movimento.

¹¹ “Movimento de encontro”, vulgarmente conhecido como capítulos, partes, etc.

1. SE CONTAR FOSSE POSSÍVEL

*“A única história cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem **uma** história tornar-se a **única** história”* [grifos meus]
(Chimamanda Adichie)

Ah, se contar fosse possível. Se possível fosse re-entrecruzar aquilo de que se fala agora. Como fazer de agora um outro antes? Como não trair o vivido ao recontá-lo tanto tempo depois? Que sentido (frente-trás-lado-lado-entrelados-cima-baixo) haveria em recontar o vivido se vivê-lo já não é mais possível (nem desejável)? Mas como pensar sobre o que era, no já existente, como caminho de in.fluência, conectável rizomaticamente? Refletir e teorizar sobre algo vivido em dias idos, três anos de relógio depois, desenha-se como uma necessidade tempestiva na busca de uma estratégia narrativa para este trabalho. Não sendo mais possível compor o que é passado necessito, antes de trair-me, reinventar-me para que ao colocar em movimento aquilo que foi vivido transborde uma criação mais entremeada ao movimento da memória, que escolhe e recria, à deriva. Fazer um novo acontecer, daí então, colocar-me a dançar.

A construção desta narrativa reinventada não nasce pretensa a uma configuração de verdade, de universalidade. O conhecimento “universal(izante)” estereotipou saberes nos dois últimos séculos ao tender-se como único e verdadeiro (BOAVENTURA, 2010). Trata-se aqui da tentativa de criação de uma narrativa, dentre outras que aberta, reconectável, instável, mutável, perecível, desobediente e questionável dê a ver uma fala biográfica, que é auto-reflexiva, para um corpo biográfico, que é transbordamento.

Múltiplas vozes compõem esta escrita, do Biso Benvindo até quem nos lê agora, e, para a realização do projeto *Fragmento na Mala*, o meu devir educadora, dançarina, artista e pesquisadora estavam implicados nas formas de ler e recompor esta experiência. Ao buscar as encruzilhadas das micropolíticas e das revoluções moleculares, tal problematização se desenha atravessada pelo modo como esta escrita se concretiza, que já se inicia pelo transbordar de um processo anterior:

Fazer tabula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção de viagem do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico)[...] partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar[...] instalar uma lógica do E[...] *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para a outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma *e* outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.49).

Neste sentido existe uma busca de permanecer em movimento dentro da viagem realizada anteriormente e, por isso, começar pelo meio, depois do fim, que nunca se encerrou. Mas como tornar esse *e* dos entrecruzamentos... transbordamento em educação?

São tantos escritos, tantas teses, artigos, livros... são tantos os meus escritos, diários, blog, anotações em cantos de página, meus giros, meus gestos... Pra onde vai tanta palavra no mundo e o que tantos gestos pro-movem? Este mover infinito que é parte de mim, de uma escrita incessantemente re-existente. Para onde vai tanta palavra? A que serve tanta palavra? Aqui sigo eu tentando construir uma memória do afeto, que é gesto em signo, que é palavra andante, que sou eu em meio a tantas outras versões.

Esta narrativa coreo-cartográfica, escapando a linha antropofágica, pretende-se autofágica, na qual ao outrar-me habito espaços de reflexão que rejeitem a história única e que sejam lidas enquanto camadas discursivas de múltiplas viagens deste corpo, que é um corpo em movência neste lugar. Dar a ver este mapa que se redesenhará a cada escrita, que se torna a cada novo atravessamento um rascunho do imprevisto de um instante e se refaz, ao se compartilhar, e versa-vice.

1.1 UMA NARRATIVA - SOBRE OS DIAS QUE FUI CRIOLA

JUNHO, 13, 2014

“Esses momentos em que a pergunta já não cabe, tampouco a resposta. De repente me vi preenchida, como se ali se desse ao certo que havia me encaixado no mundo. Assim, crioula. No tambor de Crioula.

Na praça dos três poderes um quarto poder se ergue em contraponto e resistência. O Centro Cultural do Mestre Amaral cava e finca seu espaço no alto de São Luís, sem pedir licença. Nesta terra, o que não falta é espaço, e o mestre resolveu ocupar! E, sem falta, todas as quartas e sextas-feiras aquece seus tambores para ressoarem madrugada a dentro fazendo vibrar os corpos e espíritos em promessa a São Benedito, neste espaço que é do povo.

A celebração, que é misto de festa e devoção tem seu início muito antes da chegada dos brincantes. Logo cedo os amigos da casa buscam as madeiras velhas que renovam o som dos tambores ao longo da madrugada, o mestre Amaral varre a casa e o terreiro recolhendo as folhas da enorme seringueira que compartilha e embeleza o espaço do Centro Cultural. A preparação não cessa, seguem desde a arrumação da fogueira à toda a limpeza do interior da casa e também do terreiro, feita cuidadosamente por Susana (esposa e parceira do Mestre Amaral). A fogueira ilumina e aquece o meio, o crivador e o tambor grande. Os meninos vão se banhar e a água do rio Bacanga se prepara pra subir.

A roda e a noite é inaugurada pelo santo da casa. Um cortejo de mulheres, de coreiras, de crioulas de saia longa e lenço na cabeça seguem guiadas por São Benedito, o Santo Negro, e é pra ele que se devota o melhor.

A voz já rouca de tanto cantar irrompe pela noite em-toadas, convidando os tambores a dançar. A roda de coreiras é terreno de disputa, é lugar de festa, é espaço de respeito, tem tradição, tem novidade, tem boniteza a não caber e tem uma luz que não se vê.

Meus olhos não conseguiam parar de absorver tudo o que acontecia. Eu queria me embriagar em cada pedaço desta celebração. Mal chegada já me sentia parte nunca separada daquele lugar. Como um pai distante, um ente da família, me achei e fui recebida.

Eu queria aprender, mas o Mestre... o mestre não ensina, ele dá uma luz. Felipe bem logo me avisou: o mais importante do tambor é pungar. Tem que aprender a pungar... Felipe é menor que o tambor grande e isso não faz diferença nenhuma, sua mão pequena ressoa no couro da festa.

A cada novo dia a roda se repetia sem nunca ser igual. E no último dia dancei, me permiti não cansar, resistir como a cada Tambor do Mestre. Punguei. Vi o tambor virar dia e ser iluminado por aquilo que não se vê...

A alvorada toca de leve a luz do fogo e pede licença pra entrar. Os tambores agora seguem em cortejo até o altar, onde nos olha São Benedito, ele olha pela casa, pelo Mestre Amaral, por sua família, por todos nós, pela nossa irmã do atlântico... Somos todos tomados pelo cansaço e pela necessidade de renascer. Os coreiros não param, tampouco as coreiras, todos no extremo do dia, no limite da noite, a toada, o tambor, os giros, o suor, o calor, os pés que já não tocam o chão, os olhos que já não focam mais, a busca, o desejo de chegar, a obrigação de permanecer, nada mais tem fim, tudo é só o começo

e a pausa.

E foi ali que eu vi a Luz.”¹²

¹² MAYUMI, Anelise. Blog Fragmento na Mala: <http://fragmentourbano.wixsite.com/namala/single-post/2014/06/13/Sobre-os-dias-que-fui-Crioula->

1.2 FRAGMENTO NA MALA: ROMPENDO LIGAMENTOS

O que-há-de-vir? Desde ali, daquele ponto do rumar da vida, conseguimos ver de vez um desvão da matéria, da disciplina, do correr... era preciso in.te.rromper.

“Sabe que essa viagem começou em 2014, ou quem sabe até antes, quando Douglas, meu companheiro, e eu colocamos a mochila nas costas e resolvemos conhecer as danças de nosso Brasil”.

O projeto *Fragmento na Mala*, no infinitivo, brota a partir de diversos rompimentos (corporais) e desassossegos (universitários/formativos) - de Douglas Iesus e meus, integrantes do grupo Fragmento Urbano de Dança, estudantes do curso de Pedagogia da Unifesp e integrantes do NUCCA, pesquisadores e estudantes da educação (academicamente) e da dança (artisticamente) -, com o que até então estava consolidado no discurso e em algumas práticas com as quais havíamos nos deparado, nas quais as nossas experiências pessoais em dança estavam contempladas como vivências acessórias, à margem de um conhecimento maior. Uma pergunta nos reuniu em comum: quais os processos educacionais compunham o criar e fazer em dança nas manifestações regionais tradicionais brasileiras e nas danças do Hip Hop:

O projeto FRAGMENTO NA MALA, nasce do desejo de caminhar, conhecer, aprender para poder voltar. Levando na mala espaço pra preencher e o espetáculo Duoelo para apresentar, Anelise Mayumi e Douglas Iesus partiram em busca de experiências nas estradas deste nosso imenso Brasil.

Os objetivos são simples: conhecer pessoas, dançar e criar vínculos.

Como parte da pesquisa do grupo para 2014 nesta viagem, o grupo circulou conhecendo e pesquisando as mais diversas expressões da dança em nosso país, com foco nas danças regionais tradicionais e folclóricas e nas danças urbanas (vertentes de pesquisa do grupo). Além da apresentação do espetáculo do grupo criado em 2013, “Duoelo”.

Durante cinco meses o grupo circulou por nove estados do norte e nordeste brasileiros: Roraima, Amazonas, Pará, Amapá, Maranhão, Piauí, Bahia, Alagoas e Pernambuco.

Apoiados pelo NUCCA (Núcleo de Corpo, Cultura e Arte da UNIFESP-EFLCH) com a coordenação de Fernanda Miranda Cruz, que Anelise Mayumi e Douglas Iesus também integram, pretende-se a criação de um espetáculo de dança a partir das experiências vividas e a produção de um artigo¹³.

¹³<http://fragmentourbano.wixsite.com/namala/about>

Conhecer pessoas, dançar e criar vínculos. Com estes objetivos simplificados pretenciosos, com apoio de duas bolsas de projeto de extensão do projeto *Perspectivas Móveis* (NUCCA – UNIFESP/Proex), no valor de R\$400,00 cada, algumas economias e uma inquietação indomesticável de partir, de nos colocar em movimento, demos início a viagem no dia 01 de abril de 2014. Mentira?

Com uma levada satisfação de quem voltou, no dia 01 de setembro de 2014, posso afirmar que os objetivos iniciais foram alcançados e que, felizmente, algumas certezas mudaram de lugar e é o que se passou, me passou, nos passou, no entre, entre ir e voltar que refletidamente busco compartilhar aqui de maneira cartográfica, emaranhada e descabida. Descabida porque transbordada para muito além do que posso compreender, do que pude naquele momento perceber, mas do que inteiramente pode-se-me ser agora.

A cartografia desta viagem, é uma cartografia em movimento, uma cartografia de danças. Mas o que seria “dança” neste contexto de pesquisa? Seria possível pensar mais próximo a um *dever dança*, do que a dança enquanto categoria de pensamento?

Nesta pesquisa dança é comida, é rede, é rio, é gente, é pessoa e é encontro. É cheiro e areia no pé, é calor e chuva, é luta pela terra e reinvenção. Permito-me habitar a dança enquanto produções de micropolíticas, na qual se buscou ler cada encontro na plenitude dele mesmo. Uma grande categoria chamada DANÇA na qual se encarcera o carimbó, o *popping*, o parixara, o bumba-boi, seria uma tendencial epistemologia que se pretende universal. Cada um dos encontros produzidos são organizações muito mais complexas do que uma categoria chamada Dança poderia dar conta. A importância da Dança com seu D maiúsculo já foi largamente defendida academicamente, nas produções legitimadas no campo artístico, mas por e a partir do que foi vivido necessito (des)aprender a perguntar de outro jeito. Fausto Reinaga afirmou nos anos 60: “Danem-se, eu não sou um índio, sou um aymara [...]” (REINAGA apud MIGNOLO, 2008, p.290). Pois, permito-me em errância dizer: dane-se A Dança, é preciso falar dos encontros.

E é preciso falar dos encontros enquanto categoria ancestral africana em solo brasileiro (OLIVEIRA, 2012), “enquanto categoria de relação, pois não há ancestralidade sem alteridade. Toda alteridade é antes uma relação, pois não se conjuga alteridade no

singular. O Outro é sempre alguém com o qual me confronto ou estabeleço contato”(OLIVEIRA, 2012, p.40).

É preciso dizer, o Outro primeiro, trata-se do companheiro de bordo. A concepção e realização do projeto *Fragmento na Mala* aconteceu junto ao parceiro de trabalho e pesquisa Douglas Iesus, dançarino, morador da periferia paulistana, pesquisador das estéticas negras e periféricas, um perguntador inquieto e incansável provocador do impossível. Juntos concebemos e realizamos o processo pré-durante-pós campo de pesquisa. As sabenças e interrogâncias por ele cultivadas e compartilhadas, estão encruzilhadas e emaranhadas às minhas nos registros escritos. Assim como o trabalho de orientação realizado junto à prof. Dra. Fernanda Cruz, com o NUCCA, durante o projeto *Fragmento na Mala*, tal qual todas as pessoas que encontramos e que compartilharam conosco acerca de suas experiências durante a viagem. E todas essas vozes compõem esta pesquisa e não param nunca de reordenar o conhecimento acerca deste processo.

1.2.1 A VIAGEM EM DADOS

Por compreender que alguns demonstrativos mais palpáveis em quantidade, nomes e identificações locais contribuam para compor a compreensão da extensão do projeto *Fragmento na Mala*, apresenta-se abaixo um mapa da viagem com os seguintes pontos:

- Estado: Cidade;
- Duração da permanência;
- Habitar (lugares de hospedagem);
- Manifestações Tradicionais Regionais;
- Danças Urbanas;
- Grupos de dança com as quais foram realizadas parcerias e compartilhamentos;
- Contrapartidas (ações de oficinas ou apresentações realizadas pelo grupo *Fragmento Urbano*);



Amazonas: Manaus

- 10 dias -

• Habitar:

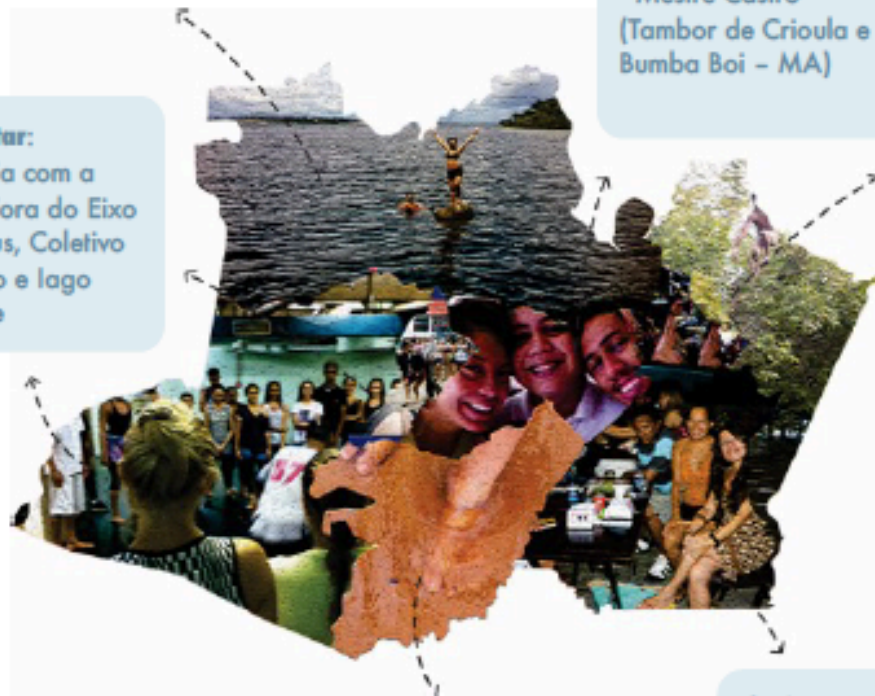
Parceria com a Casa Fora do Eixo Manaus, Coletivo Difusão e Iago Lunière

* Manifestações Regionais Tradicionais:

* Cléia Alves

* Mestre Castro
(Tambor de Crioula e Bumba Boi - MA)

• Cia. Contém Dança (Dança Contemporânea)



* Contrapartida

* 1 apresentação do espetáculo Duoelo: Semana de Dança da Universidade Estadual do Amazonas (UEA)

* 3 oficinas de Popping: a) Universidade Estadual do Amazonas (UEA), b) Cia Contém Dança e c) Nativos Crew

* Hip Hop

* Lamartine Silva
(Movimento Hip Hop Organizado do Brasil/MHHO e Clã Nordestino)

* Nativos Crew
(Breaking)



¹⁴ O “Método Fragmento Urbano” de pesquisa, criação e ensino estão em processo de construção e consolidação, com previsão de publicação de material para consulta em dezembro de 2018.



10 dias

* Poppers da cidade



Bahia:
Palmeiras e Salvador

- 20 dias -

***Habitar:**

*Sueli Nagao
(Palmeiras-Chapada
Diamantina); *Chermie
Ferreira (Salvador)

***Manifestações
Tradicionais
Regionais:**

* Danças de
Matrizes
Africanas
* Danças
Afro-
brasileiras

*Técnica Silvestre
- Rosângela
Silvestre
* (Dança
Contemporânea)

***Contrapartida**

* 1 apresentação do
espetáculo Duoelo:
Palmeiras

*** Hip Hop**

* Ananias
Breaking
* Passos Crew
(Popping)
* InRitmo Crew
(Danças
Urbanas)

***Formação e Locais**

* Universidade Federal da Bahia
(UFBA)
* Fundação Cultural do Estado da
Bahia (FUNCEB)



Habitar:
Jorge
Schutze

Alagoas:
Maceió e Palmeiras dos Índios
15 dias

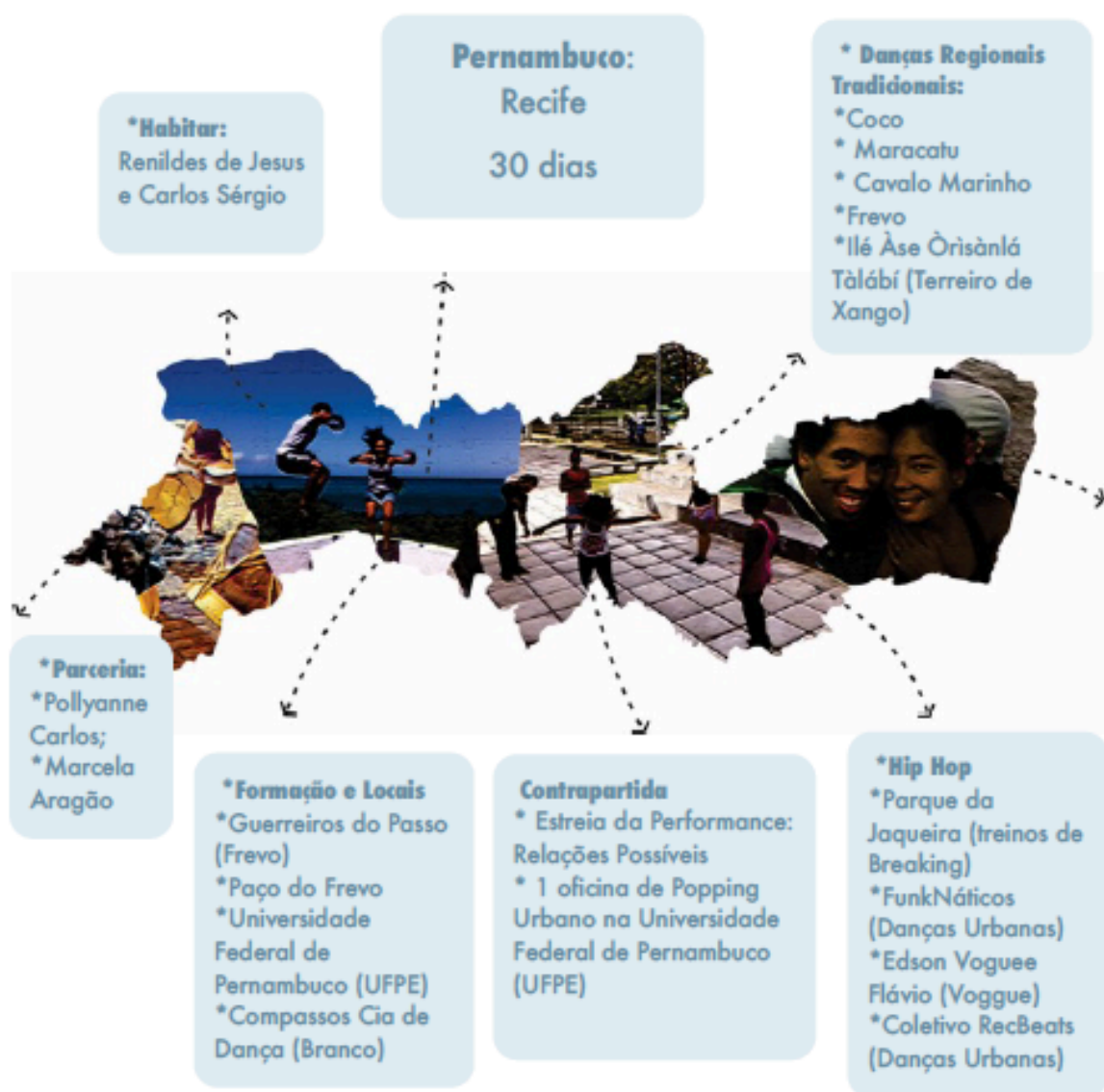


***Parceria:**
*Cia. Ltda (Jorge Schutze);
*Academia Maria Emília Clark;
*OngErê;
*Posse Atitude Periférica (PAP);
*Escola Rosalvo Lobo na Jatiúca (Charlene Sadd),
*Centro Santos Dumont.

***Contrapartida**
* 2 apresentações do espetáculo Duoelo: Palmeira dos Índios e Maceió
*1 oficina de Dança Contemporânea (Escola Estadual Rosalvo Lobo)
* 3 oficinas de Popping: a) OngErê + PAP; b) Centro Santos Dumont; c) Academia de Dança Maria Emília Clark
*1 oficina de Hip Hop Dance (Palmeira dos Índios)

Manifestações Regionais Tradicionais:
* Coco

***Hip Hop**
* MZS CREW (Breaking)
* P.A.P (Posse Atitude Periférica)
* Gama Beat Crew (Danças Urbanas)



1.3 QUEM SOMOS ANTES

Dentre as muitas maneiras de contar uma versão da história dos caminhos percorridos, apoio minha pesquisa epistemologicamente também em versões possíveis desta leitura da viagem. E mais do que uma versão é na encruzilhada, entre múltiplas linhas de fuga que encontro um ponto de diálogo-rebelião para o qual ascendo uma luz.

*Foi vindo de lá que eu encontrei muita gente que vivia lá, muitas prosas e histórias parecidas, vindas do mesmo lugar*¹⁵. A viagem nasce antes desta dissertação, antes das escolhas das formas de interpretar as escritas, antes de academicamente me colocar a dançar com estes saberes. Foi vindo de lá, incorporada das experiências de dança, educacionais, corporais, reflexivas que as possibilidades de reler a viagem rebentaram em vozes outras, que fornecem pistas para transbordar.

“Biso, o senhor abriu as portas para que eu estivesse aqui e outros antes do senhor abrirem tantas outras, é em teu nome e junto do senhor que sigo esta viagem e onde quer que eu chegue eu ouço e digo: Benvindo”.

1.3.1 DIÁLOGO REBELIÃO: MICROPOLÍTICAS (OU REVOLUÇÃO MOLECULAR) E DESOBEDIÊNCIA EPISTEMOLÓGICA

Dentre as diversas e infinitas formas possíveis de ler e reler a viagem e seus transbordamentos, das coisas que se percebe, alguns pensamentos pensados antes, outros escritos, encontros Outros, ainda que desgastados nos usos, ainda que guardados como segredos dos que se deram às letras, trago à baila a possibilidade de uma reflexão educacional, das danças e dos encontros pela *revolução molecular*.

Micropolítica é uma das categorias tratadas por Félix Guattari e Gilles Deleuze no trabalho conjunto *Mil Platôs* (2011) e reverbera ao longo das pesquisas realizadas pela dupla e por Guattari no decorrer de sua vida. No Brasil esta categoria foi amplamente pesquisada e explorada por Suely Rolnik (1989, 2010) tanto em suas pesquisas individuais,

¹⁵ Canção composta por Pedro Peu, para o espetáculo *Girar* (2014) do Grupo Batakerê (SP).

quanto as realizadas junto ao próprio Guattari.

Félix Guattari (1930-1992) sempre esteve, ou buscou estar, *na borda*¹⁶ dos pensamentos burocráticos e por vezes esvaziado da universidade, sua produção textual revela em suas reflexões um caráter (pode-se dizer) assistemático que buscava também escapar a uma captura molar da forma de criar reflexões. Aqui, sem descartar a importância dos fluxos de encontro entre Deleuze e Guattari, o foco de reflexão bebe principalmente dos *descartáveis teóricos*¹⁷ de Félix.

João Neto (2015), em seu texto acerca de uma possível leitura da micropolítica, tece uma crítica ao uso dos conceitos de Guattari e Deleuze que por vezes são apresentados em trabalhos e estudos de modos binarizados, dualizados e opositivos. Uma leitura-rebelião apontaria para essas categorias, tais como molar-molecular, macro ou micropolítico, rizomático ou arbóreo não como polarização conceitual, mas como uma ginga¹⁸, onde ao esquivar de um golpe estou diante da possibilidade de derrubar ou de ser derrubada:

Em primeiro, lugar Deleuze e Guattari julgam não haverem construído um dualismo ontológico ou axiológico, nem uma oposição entre dois modelos distintos por se tratar, na perspectiva deles, de um modelo transcendente associado a um processo imanente, que incessantemente o reverte, ou seja, um modelo que se afirma e um processo que o desfaz. (NETO, 2015, p.400)

Não se trata de realizar neste trabalho um aprofundamento conceitual das categorias propostas e pensadas por Guattari mas, ao esquivar destes labirintos conceituais, antes e desafortunadamente, busco criar possíveis diálogos-rebelião que possibilite caminhos de entrecruzamentos e transbordamentos de uma experiência cartográfica de dança, como possibilidade de subversão da própria ordem da escrita. Sem desconsiderar o atrevimento destes caminhos: “servimo-nos de um dualismo de modelos para atingir um processo que se recusa todo o modelo” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.42). Compreender esses movimentos de escrita de Guattari são importantes para compreender as tessituras das leituras e narrativas que proponho.

¹⁶ *La Borde* (A borda) é uma clínica psiquiátrica inaugurada em 1951, perto da cidade de Cour-Cheverny, no Vale do Loire da França. Ainda em operação hoje, *La Borde* tem sido um modelo no campo da psicoterapia institucional onde os pacientes participam ativamente na execução da instalação. Desde meados dos anos 50, Félix Guattari tem trabalhado em *La Borde*, desenvolvendo sua prática e organização e produzindo um conjunto de trabalhos teóricos sobre a prática e a teoria da esquizoanálise, implantados na prática em *La Borde* e incluídos em sua colaboração de 1972 com o filósofo Gilles Deleuze.

¹⁷ Título da terceira parte do livro “Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo”, Félix Guattari (1987).

¹⁸ Segundo Allan da Rosa: “Do ritmo nasce a ginga, que ocupa seus entre lugares. Que é balanço e equilíbrio, aprumada no solo em floreio, preparada para o sorriso e para o contragolpe”. (ROSA, 2013, p.93)

Guattari (1987), junto às reflexões produzidas com Deleuze no que se chamou de filosofia da Diferença (PETERS, 2000), contrapondo-se a toda uma tradição da filosofia, propõe a ideia de sujeito e uma subjetividade de natureza industrial, maquínica, ou seja, *essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida*.

Segundo o autor, existem dois movimentos do capitalismo que coexistem, mas que são de diferentes níveis: um, anterior, no qual o foco era principalmente a semiotização monetária e financeira e outro que passou a funcionar desde o início dos anos de 1960, mas que se acentua a partir de 1989 (CARVALHO & GALLO, 2015), nomeado por Guattari (1987) como Capitalismo Mundial Integrado (CMI), que se apoia *sobre todo um conjunto de procedimentos de servomecanismo-técnico-científico, macro e microsociais, e de meios de comunicação de massa, etc* (1987, p.196):

O capitalismo é mundial e integrado porque potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com os países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique fora de seu controle. (GUATTARI, 1987, p.211)

O capitalismo é por essência um conjunto de maquinismos, segundo Carvalho e Camargo (2015) para Guattari:

[...] a máquina é um conceito chave que nos permite ultrapassar as ideias da representação, de estrutura e de fundamentação metafísica das condições histórico-sociais pelas quais os sujeitos produzem suas existências na mesma proporção em que são maquinalmente produzidos. (CARVALHO e CAMARGO, 2015, p.109)

Maurizio Lazzarato (2010), nos fornece ainda pistas para compreender esta leitura guattariana do capitalismo ao afirmar que:

As novas máquinas sociais e técnicas tomaram posse do comportamento e das atitudes não apenas no emprego e no trabalho em geral, mas também na vida diária. Em nossas ações mais ‘humanas’ (falar, comunicar, escrever, pensar, etc.) somos ‘assistidos’ por uma nova geração de máquinas. (LAZZARATO, 2010, p.34-5)

Desse modo, pode-se perceber que nas sociedades *capitalísticas* (CMI), a subjetividade e o sujeito, assim como os fluxos econômicos e tecnológicos sociais são fabricados maquinalmente. Segundo Guattari e Rolnik: “as forças sociais que administram o capitalismo entenderam que a produção de subjetividade talvez seja mais importante do que qualquer outro tipo de produção”.(GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 33)

Essa produção da subjetividade capitalística opera sobre os processos semióticos convocando formas linguísticas/ sensoriais/ estéticas que vão moldando os condicionantes pelos quais a subjetividade atua nas relações, o que nos leva a inferir que o que se produz, desse modo, é uma redução da possibilidade de experiências, sejam elas políticas, teóricas, libidinais, estéticas, etc., contribuindo para uma objetificação dos sujeitos e das suas subjetividades:

[...] a sociedade capitalística é aquela que se devota a lutar e a combater, a fechar em certos territórios e a retirar de outras, a inventar e produzir vacinas paralisantes de todo tipo contra os processos de singularização. Uma vez que a máquina capitalística segue par e passo com a sociedade industrial, a subjetividade tende a ser produzida em linha seriada, contínua e massificada. (CARVALHO & CAMARGO, 2015, p. 113)

No entanto, é justamente dentro desta produção da subjetividade capitalística que se torna possível uma linha de fuga, uma micropolítica, uma micro-resistência, uma fissura nestes modos de representação. Segundo Lazzarato: “A produção de subjetividade tornou possível a emergência de uma multiplicidade de processos criativos – alguns dos quais, porém, altamente alienantes” (2010, p.13).

Guattari (2010) afirma que só existe uma cultura: a capitalística, sendo esta sempre etnocêntrica e intelectocêntrica (ou logocêntrica), segundo ele:

Assim como o capital é um modo de semiotização que permite ter um equivalente geral para as produções econômicas e sociais, a cultura é o equivalente geral para as produções de poder. As classes dominantes sempre buscam essa dupla mais-valia: a mais-valia econômica, através do dinheiro, e a mais-valia de poder, através da cultura valor. (GUATTARI, 2010, p.31)

Mas, se somos compostos por múltiplos componentes de subjetividade, quais seriam, então, os pontos de ruptura desse dispositivo? Qual seria o atrevimento do singularizar?

[...] Eu oporia a essa máquina de produção de subjetividade a ideia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar "processos de singularização": uma maneira de recusar todo esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam subjetividade singular. (GUATTARI; ROLNIK 2010, p. 22)

Guattari (2010) propõe a ideia de sujeito e subjetividade fabricada por forças sociais capitalísticas, sendo a problemática micropolítica situada no âmbito da produção de subjetividade. Apesar de macro e micropolítica serem categorias distintas, são inseparáveis (NETO, 2015) e o que está colocado não é a valorização de um em detrimento do outro - tal como outras categorias do pensamento deleuzo-guattariana -, e sim de uma compreensão não dualista das relações nas sociedades capitalísticas. Neste sentido, acreditam que:

Para que se efetivem os processos de reapropriação da subjetividade[...] tais como os de um grupo de criadores que querem se livrar dos sistemas padronizadores em seu campo; ou até de crianças que se recusam a aceitar o sistema de educação e de vida que lhes é proposto - para que esses processos se efetivem eles devem criar seus próprios modos de referência, suas próprias cartografias, devem inventar sua práxis de modo a fazer brechas no sistema de subjetividade dominante. (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p.58)

Os indivíduos, processos, práticas artísticas e encontros que foram cartografados durante o projeto *Fragmento na Mala* apontam formas de invenção de suas práxis e de micro-resistências, seja nos eventos que produzem, seja nas criações artísticas, seja nos modos de subsistência financeira que encontram, nos encontros que se fazem.

Desse modo, esta pesquisa varre o terreiro, como faz Mestre Amaral, para dar a ver de quais jeitos os fazeres de dança das manifestações populares cartografadas durante o projeto *Fragmento na Mala* revelam modos de **resistência aos processos de subjetivação dominante/capitalístico**, e se apresentam enquanto caminhos para **processos de singularização** em seus fazeres educativos. Para isto, dentre os diversos materiais de registro cultivados no decorrer do projeto *Fragmento na Mala*, os recortes pretendidos concentram-se nas escritas e registros escritos, tais como os cadernos de campo e o blog criado como modos de notação destes materiais.

É importante atentar para um apontamento no qual Guattari (2010, p.43) afirma que: “[...] o indivíduo está numa encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividade”, partindo deste movimento, não pretendo afirmar que porque são criadores de singularização, esses sujeitos, em outras instâncias, não estejam submetidos a subjetivação capitalística. No entanto, como completa o próprio autor:

Os microprocessos revolucionários podem não ser da natureza das relações sociais. Por exemplo, a relação de um indivíduo com a música ou com a pintura pode acarretar

um processo de percepção de sensibilidade inteiramente novo [...]. Isso vai desde a recusa de um ritmo nos processos de trabalho assalariado, até o fato de certos grupos entenderem que sua relação com o tempo deve ser produzida por eles mesmos - como na música e na dança. (GUATARRI; ROLNIK, 2010, p.56)

A subjetividade está sempre tomada em rizomas, em fluxos, em máquinas, etc. Ela é sempre altamente diferenciada, sempre processual.

As Tradições Futuras

Existe um único lugar onde o ontem e o hoje se encontram e se reconhecem e se abraçam, e este lugar é o amanhã. Soam como futuras certas vozes do passado americano muito antigo. As antigas vozes, digamos, que ainda nos dizem que somos filhos da terra, e que mãe a gente não vende nem aluga. Enquanto chovem pássaros mortos sobre a Cidade do México e os rios se transformam em cloacas, os mares em depósitos de lixo e as selvas em deserto, essas vozes teimosamente vivas nos anunciam outro mundo que não seja este, envenenador da água, do solo, do ar e da alma. Também nos anunciam outro mundo possível as vozes antigas que nos falam de comunidade. A comunidade, o modo comunitário de produção e de vida, é a mais remota tradição das Américas, a mais americana de todas: pertence aos primeiros tempos e às primeiras pessoas, mas pertence também aos tempos que vêm e pressentem um novo Mundo Novo. Porque nada existe menos estrangeiro que o socialismo nestas terras nossas. Estrangeiro é, na verdade, o capitalismo: como a varíola, como a gripe, veio de longe.

(Eduardo Galeano, 2002)

Em dissonante sintonia com Félix Guattari e suas reflexões acerca das sociedades capitalísticas, invade-me uma tradição futura, nesta que sou antes, e me garantindo o direito de ser processo, convido a compor este coreo-movimento as Epistemologias Decoloniais.

De acordo com os estudos históricos desenvolvidos por Luciana Ballestrin (2013), o pensamento pela criação e defesa de uma opção decolonial epistêmica, teórica e política foi um movimento realizado no cenário latino americano desde o século XIX, tendo como tensão um movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade:

Mesmo que não linear, disciplinado e articulado, o argumento pós-colonial em toda sua amplitude histórica, temporal, geográfica e disciplinar percebeu a diferença colonial e intercedeu pelo colonizado. Em essência, foi e é um argumento comprometido com a superação das relações de colonização, colonialismo e colonialidade. Dessa forma, ele não é prerrogativa de autores diaspóricos ou colonizados das universidades periféricas (BALLESTRIN, 2013, p.91).

Compreendo, junto a Boaventura Souza Santos (2008, 2010), no tecer das linhas desta pesquisa, que todo conhecimento científico válido é sempre contextual. Mas que, resultado de uma colonização de territórios, do pensamento, das relações e das produções, uma epistemologia se fez dominante, ocultando “o contexto sócio político da sua produção subjacente à universalidade descontextualizada da sua pretensão de validade” (SANTOS, 2010, p.11):

[...] o colonialismo, para além de todas as dominações por que é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu a supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizados. As epistemologias do Sul são o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos. (Idem, p.13)

Neste sentido, Boaventura nos indica a possibilidade de refletir acerca da proposição de uma *ecologia dos saberes* (2008) que se relacionam horizontalmente e não uma soberania da ciência moderna. Pois esta enquanto conhecimento hegemônico tendeu a uma hierarquização dos conhecimentos e saberes, institucionalizando-os e garantindo a estes a exclusividade do conhecimento. Mas, compreendendo que a ciência moderna não é a única explicação possível da realidade: “o privilégio epistemológico que a ciência moderna se

arroga pressupõe que a ciência é feita no mundo, mas não feita de mundos” (SANTOS, 2008, p.138).

Conhecer mundos implica necessariamente em desconhecer outros e as epistemologias decoloniais tendem a “assunção de um risco específico, o de pôr à prova as nossas convicções e a nossa ignorância sem reduzir o que se desconhece ao que já se sabe e sem proclamar a irrelevância do que não podemos descrever por o desconhecermos” (Idem, p.150).

Com isso, desejo construir uma reflexão de percepção e leitura de mundo acerca das *micropolíticas* e *revoluções moleculares*, tal qual das sociedades capitalísticas, sem ingenuidade, no sentido de compreendê-las enquanto uma leitura possível e não universalizadamente como a única realidade existente:

A actual reorganização global da economia capitalista assenta, entre outras coisas, na produção contínua e persistente de uma diferença epistemológica, que não reconhece a existência, em pé de igualdade, de outros saberes, e que por isso se constitui, de facto, em hierarquia epistemológica, geradora de marginalizações, silenciamentos, exclusões ou liquidações de outros conhecimentos. Essa diferença epistemológica inclui outras diferenças – a diferença capitalista, a diferença colonial, a diferença sexista – ainda que se não esgote nelas. A luta contra ela, sendo epistemológica, é também anti-capitalista, anti-colonialista e anti-sexista. É uma luta cultural. (Ibidem, p.153)

Ao realizar uma leitura das escritas que se apresentaram durante o projeto *Fragmento na Mala*, compreendo que estes saberes cartografados ao longo dos 5 meses, à margem das instituições de educação e de dança, são portadores de conhecimentos intrínsecos, que necessitam serem olhados com cuidado de quem desconhece muito do que ali se produz e que busca, no re-fazer de mim mesma, um conhecer desde dentro.

Segundo Leda Martins: “no âmbito da encruzilhada, a própria noção de centro se dissemina, na meidade em que se desloca, ou melhor, é deslocada pela improvisação” (MARTINS, 2002, p. 74). Sendo assim, não teria como falar destes encontros em viagem, de forma centralizada, única, universal, isso não condiz com um princípio cosmológico, o de pluralidades.

Com isso não se pretende uma negação do que a ciência moderna produziu, mas justamente compreender a esta enquanto composição coexistente horizontalmente, pois, segundo Santos (2008) o futuro se entrecruza na encruzilhada dos saberes e das tecnologias:

Na ecologia de saberes a credibilização de saberes não científicos não envolve a descredibilização do saber científico. Envolve tão só o uso contra-hegemônico deste. Consiste, por um lado, em explorar práticas-científicas alternativas visíveis pelas epistemologias plurais das práticas científicas, e, por outro, em valorizar a interdependência entre saberes (científicos e não científicos). (SANTOS, 2008, p. 158)

Desse modo, busco ler os saberes educativos cartografados não como alternativas exóticas ou acessórias ao campo da educação, mas sim como formas possíveis de se produzir conhecimento que podem se revelar enquanto micro-revoluções, micropolíticas. Neste diálogo-rebelião com Félix Guattari, suas categorias vem confrontar e trazer em si as lacunas e rasuras de um saber menor, e por um saber menor (GUATTARI, 1995), e não menorizado, rejeitado.

De acordo com Terezinha Rios (2002), faz-se (é) urgente compreender que educar no mundo contemporâneo traz novas exigências educacionais condizentes às novas realidades das sociedades. “Em um mundo em que se defrontam a afirmação de uma razão instrumental e de um racionalismo, é vital aspirar o equilíbrio, recuperando o significado da razão articulada ao sentimento – e no ensino – a reapropriação do afeto no espaço pedagógico” (RIOS, 2002, p.18).

Sendo assim, é preciso compreender também que as linhas que dividiam conhecimento e vida se encontram diluídas na contemporaneidade e não se deve furtar a possibilidades de transformações nas formas de conceber e construir o saber.

Com a bússola voltada para o sul global, compreendo que as práticas de saber também não se restringem aos saberes das letras no papel, mas que rebentam em outros tipos de expressão e comunicação. E é nesta encruzilhada que reencontro Leda Martins (2003), autora mineira, que possui diversos estudos acerca do corpo e das corporalidades afro-diaspóricas em *performance*.

Leda, que é rainha de Congado¹⁹ da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, poeta, ensaísta e dramaturga afirma ao tratar da textualidade dos povos negros e

¹⁹Segundo Alex Ratts (2014), as Festas do Rosário, Reizados e Congadas são parte de um complexo religioso, cultural e político, de base racial negra, que conta com participantes de outros pertencimentos raciais e de classe

indígenas constituintes do território brasileiro que: “o corpo em performance é local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem” (MARTINS, 2003, p.66) ao que ela nomeia **oralitura**:

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos voleios do corpo (MARTINS, 2003, p.77).

Grande parte dos movimentos cartografados durante a viagem são direta ou indiretamente vinculados aos repertórios narrativos e poéticos da afro-diáspora ou das matrizes ameríndias. Estes sujeitos, esses corpos encruilhados ao meu corpo durante o projeto *Fragmento na Mala*, são detentores destes saberes nos movimentos que realizam corporalmente, esteticamente e politicamente.

Defendo então um pensamento do Sul²⁰ que enxerga nas manifestações cartografadas organizações de saberes, não coloniais, para a educação. Estar sensível a perceber os movimentos das micropolíticas ao cartografar é o que se pretendeu enquanto uma ação de todo o processo de pesquisa, que não está apartada de uma investigação aprofundada para a vivência com as danças, que tampouco se realiza de maneira isolada a toda a manifestação e nem ao movimento de viagem. Estas linhas, “perspectivas móveis”, descortinam todo um contexto que compõe esse saber educativo dos fazeres artísticos, um preparo, uma construção, um fazer cultural, enquanto produção dessa subjetividade. Todo esse cultivo fomenta também aquilo que está para além dos meus próprios fazeres artísticos, justamente naquilo que escapa.

Estou atenta para o fato de que o modo pelo qual as pessoas e seus processos cartografados durante o projeto *Fragmento na Mala* vivem essa subjetivação, oscilam entre esses dois pontos indicados por Guattari e Rolnik (2010), e tantos mais, a relação de

e que se realiza em bairros habitados por significativo contingente de pessoa negras e de classes trabalhadoras (RATTS, 2014, p.22)

²⁰Um pensamento do Sul é referente geograficamente no planisfério *Mercator* aos países que foram cartografados ao Sul, que em sua maioria são compostos por países colonizados e explorados pelos países cartografados ao norte.

alienação e opressão *versus* a relação de expressão e criação/singularização. É justamente este lugar oscilante que me interessa enquanto campo de estudo tendo em vista que ele revela as aberturas possíveis para modos de subjetivações outros.

Entendo que talvez este movimento oscilante, encruzilhado, entre alienação e expressão, talvez possam se apresentar como caminhos para transbordar e perceber modos de subjetivação singulares, apresentando-se enquanto espaço de subjetividades ativas, que pode nos levar a perceber caminhos para processos de singularização de nós mesmos enquanto sujeitos.

1.4 SOBRE O DIREITO DE SERMOS PROCESSO – SAINDO DAS

NOTAS DE RODAPÉ

*“É muito mais a ideia de levar em consideração tanto a riqueza quanto a precariedade desses processos”
(Guattari)*

*“A Capoeira não tem apenas uma verdade.
Ela tem várias verdades, e várias outras verdades que se fazem a cada roda,
a cada toque do berimbau.
Por isso a Capoeira não pode ter um dono.
E muito menos um dono da verdade.
Nós temos que ter humildade pra deixar a Capoeira nos levar pelo mundo afora,
pelos mistérios...
Você que é dono da verdade.
Você que é dono da verdade. Dono do certo e do errado.
O seu caminho meu cumpadi tá cada vez mais apertado.
Você quer sempre ter razão, mas anda muito equivocado.
Você defende a negritude mas age como um feitor.
O orgulho vaza na atitude.
É um discurso sem valor.
Um pouco mais de humildade faria bem para o senhor.
Olha essa sua prepotência.
Esse seu ar superior pode levá-lo à decadência.
Pode afastá-lo do axé.
Sapato grande em pé pequeno, acaba machucando o pé...”
(Mestre Toni Vargas - Chamada de Capoeira: “Você que é dono da verdade” ²¹)*

Nascida e criada na cidade de São Paulo, a encruzilhada de migrações de um país continental compõe, como em muitos outros, um ponto de partida dos caminhos que percorri

²¹ Vídeo youtube – *Você que é dono da verdade*

enquanto artista e pesquisadora. No entanto, a “cultura popular” só passou a integrar meus interesses quando apresentada numa instituição de educação da qual comecei meus estudos cênicos. Antes, aquilo era história de domingo e não me interessava enquanto repertório.

No campo das artes da cena, as “danças populares” as quais fui apresentada eram “cênicas”, eram propositivas, eram esteticamente poderosas, proporcionavam um corpo disponível e eram brasileiras, ponto. Está aí um ponto que silencia diferenças. Ao rumar sentido norte e nordeste, no projeto *Fragmento na Mala*, tencionava encontrar os processos educacionais nas *danças populares brasileiras* tomada por toda aquela alegoria a qual tinha sido inicialmente apresentada. E o que encontrei foi justamente aquilo do que não se fala: as danças, as manifestações, as festas e celebrações com as quais me deparei eram em sua representativa maioria expressões afro-diaspóricas, ameríndias, com a linha que as divide desvanecidas.

“A gente até gosta do centro, mas caminhamos mesmo é pela periferia”

Retornando aos modos como fui apresentada a este universo, dei-me a perceber que em nenhum momento a negritude destes fazeres vieram junto aos modos de repassar estas práticas. Tive professores em São Paulo em sua maioria brancos, nordestinos, mas brancos, formados principalmente pelas escolas de balé popular, na qual percebo que a forma embranqueceu o discurso.

Segundo Marianna Monteiro (2011), existe desde 1930 uma tentativa de articulação entre as interações das danças populares e dança teatral erudita enquanto busca de uma renovação estética para a cena, visando o consumo da elite. Uma destas tentativas é de Chinita Ullman²²:

[...] [ela] introduz os temas folclóricos na dança de teatro, com intuito de reelaborá-los como uma arte de elite. Não é a dança popular que entra em foco, mas os temas folclóricos, apropriados pela dança moderna. A cultura popular é idealizada,

²² Nascida em Porto Alegre, filha de mãe brasileira e pai alemão, Chinita Ullman parte para a Alemanha ainda adolescente, onde frequenta a escola de Mary Wigman e, durante dois anos, integra sua companhia. A seguir, torna-se coreógrafa e intérprete de suas próprias coreografias. Quando retorna ao Brasil, em 1932, funda em São Paulo a primeira escola brasileira de dança moderna, com enfoque na dança expressionista (MONTEIRO, 2011, p.14-5).

estilizada, depurada, para se tornar superior à **incultura das massas**, que devem ser educadas. (MONTEIRO, 2011, p.15) [grifos meus]

As tais “massas” (*sic*), populações negras, ameríndias, filhos e filhas das populações migrantes, imigrantes, moventes, periféricas, marginalizadas, produtoras destes fazeres folclorizados - apropriados capitalisticamente pelas elites no que tange aos seus interesses de lucro - foi deixada de fora no discurso da minha formação, assim como na maior parte dos discursos hegemônicos em qualquer sentido (frente-trás-lado-lado-entrelados-cima-baixo) neste território chamado Brasil:

[...] a redução da cultura negra a categorias ocidentalistas como “inconsciente”, “alienação”; “satanismo” ou até matéria prima emoliente (Gilberto Freyre) tem sido constante nas ciências sociais brasileiras. De esquerda ou de direita, as ciências sociais legitimam-se ratificando as linhas de hegemonia ideológica do Ocidente, o imperialismo universalista da verdade [...] Não há verdade absoluta, e sim práticas de fala, jogos discursivos, espaços ritualísticos de linguagem. (SODRÉ, 2005, p.137)

Para os propósitos destas cartografias de viagem, de releituras de meus caminhar, necessito retirar estas narrativas, estas escritas, reduzidas historicamente em nossos discursos, das notas de rodapé e dar a elas também o direito a ser processo, descobrindo juntas e em movimento o espaço das suas verdades.

As discussões sobre os conceitos de cultura e cultura popular são tão diversas quanto os elementos a que estes conceitos se propõem a englobar, mas alguns manejos de pensar estes pontos corroboram para a leitura das práticas e escritas cartografadas nesta pesquisa:

Cultura popular é um conceito que tem recebido definições muito variadas. De maneira sempre polêmica, diferentes abordagens tem tentado fixar sentidos para o termo. Por mais que se tente, porém, não há uma definição unívoca ou consensual. Trata-se de uma categoria conceitual polissêmica, cuja principal e talvez única regularidade seja a presença constante de uma rede de oposições dicotômicas, por vezes maniqueístas: popular-erudito, povo-massa, simplicidade-sofisticação, branco-preto. A edificação conceitual da noção de cultura popular, assim, tem caráter residual, isto é, sua definição dá-se inevitavelmente por negação, por meio de contrastes, em oposição a uma alteridade qualquer, supondo distinções claras e absolutas entre grupos sociais. Nesse sentido, muitos empreendimentos interpretativos sobre manifestações dessa chamada “cultura popular” destaca o que poderíamos chamar de uma “versão benigna da cultura”, que a apreende como fonte de contestações a uma ordem social instituída dada, geralmente a sociedade capitalista, a economia de mercado e assim por diante. Mas a alteridade a ser empregada como contraste positivo depende, obviamente de um conjunto de opções teóricas e também políticas. (DIAS, Cleber, 2013, p.58)

As opções teóricas e políticas que se apresentam nesta dissertação propõem que as linhas se entrecruzem e se rompam em sua potência e precariedade, para que além de definir,

proponham-se a criar fissuras do/no saber, para não sabendo, poder gerar. Afinal, a quem interessa entender a tradição como algo estático?

Por vezes, a utilização do termo “manifestações regionais tradicionais”, “danças populares”, “danças brasileiras”²³, ainda em profundos debates e múltiplas reinvenções, aqui possam ser entendidas como as danças com as quais pudemos vivenciar seus modos de acontecer e que transbordam a essa tentativa semiótica de cerceamento, e que estão para muito além de uma concepção restritiva do que pode ser entendido como dança:

Ao estudar e observar as danças populares, escapa ao olho do estudioso o sentido que lhe dá o popular, no contexto da festa, no qual se articulam significados simbólicos e religiosos, compartilhados pela comunidade da qual ele faz parte. Existem códigos internos, e nada subjetivos, a reger cada manifestação, e desconhecê-los impede a apreciação da expressão peculiar dessas comunidades. (MONTEIRO, M. 2011, p.44)

Ao tratar de manifestações populares, compreendo também as danças do Hip Hop, aqui chamadas de *Funk Styles* (NEGRAXA, 2015), ou Danças Urbanas, como populares. “[...] É popular a cultura que leva o homem [pessoa] a assumir sua posição de sujeito da própria criação cultural e de operário consciente do processo histórico em que se acha inserido” [grifos meus] (BRANDÃO, 2002, p.55 apud LIMA e SANTOS, 2013, p.167).

Desse modo, compreendo junto a Cleber Dias que:

Cultura popular, dessa maneira, não seria apenas aquilo compartilhado por muitos. Mais que um índice quantitativo, o adjetivo ‘popular’ apenas deveria ser mobilizado em situações capazes de dramatizar uma cultura feita pelo povo e para o povo, livre tanto quanto possível de motivações ou interesses de ordem econômica ou comercial (STOREY, 2001). Quem exatamente é o povo a que se refere aqui, aparece como um debate mais ou menos sem importância. (DIAS 2013, p.65)

Dos meios por onde encontro caminho, a singularização aos processos dominantes do capital, a retomada da subjetividade, é popular, é micro e tende ao Sul. Os transbordamentos a que me proponho a partir deste movimento de deslocamento do espaço, dos atravessamentos do que já foi e é processo, aspira dar a ver uma possibilidade de educação, que dentre muitas outras é parte integrante do fazer-se vivente e dançante.

²³ Como dito, estes termos, herança de políticas patrimonialistas, estão sempre por se construir e re-construir conceitualmente. No decorrer deste trabalho não se adotou um termo específico, os mesmos são apresentados variadamente, compreendendo-os dentro deste processo de reelaboração constante.

1.5 – LINHAS ERRANTES DA PESQUISA (METODOLOGIA)

“Aliás, ‘entender’, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar”
(Sueley Rolnik)

Cartografar

A pesquisa em Educação assume muitas formas e é conduzida por e em diversos contextos. Ao debruçar sobre as reflexões de Guattari (2010), fui encontrada pela ideia de cartografia enquanto método de pesquisa, desenvolvida pelo autor junto a Deleuze, nos “Mil Platôs” (2011), que integra a ideia maior de rizoma²⁴.

Somente a ideia de cartografia (partindo do rizoma) poderia dar conta de fornecer caminhos possíveis para as possíveis leituras das experiências vivenciadas no projeto *Fragmento na Mala*. A cartografia não é hierárquica, linear, opositora, mas totalmente conectada e ramificada “unicamente definida por uma circulação de estados” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.43).

Encontrar um método é buscar um caminho. Dentro das procuras acadêmicas de transbordar também no modo de pesquisar experienciei outras metodologias de pesquisa, sempre indicadas em dois caminhos “a princípio” dicotômicos: a pesquisa qualitativa e a pesquisa quantitativa (BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari, 1999), que não condiziam, ou não pareciam suficientes para este devir pesquisa. De acordo com as “Pistas do método da cartografia” (KASTRUP, et.al, 2015), esta não era uma questão somente minha:

Investigando processos de produção de subjetividade, entrávamos em um debate metodológico que tradicionalmente se organiza prioritariamente a partir da oposição entre métodos de pesquisa quantitativa e qualitativa [...]. Por outro lado, a distinção entre pesquisa quantitativa e qualitativa, embora pertinente, surge ainda insuficiente, já que os processos de produção da realidade se expressam de múltiplas maneiras, cabendo a inclusão de dados quantitativos e qualitativos. Pesquisas quantitativas e qualitativas podem construir práticas cartográficas, desde que se proponham ao acompanhamento de processos. [...] A questão é como investigar processos sem deixá-los escapar por entre os dedos (KASTRUP, et.al, 2015, p.8).

²⁴ “Princípio de ruptura assignificante: um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas [...] todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorialidade, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele **foge sem parar**”[grifos meus] (DELEUZE E GUATTARI, 2011, p. 25).

“Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda” (idem p.43)

Como investigar processos sem deixá-los escapar por entre os dedos? Tendo em vista as leituras que se pretendeu fazer de uma experiência vivenciada intensivamente no decorrer de 5 meses, havia uma necessidade latente de que este conhecimento a ser produzido, não tivesse por objetivo um ponto fixo, fechado, encerrado em explicar ou revelar, mas justamente com abertura suficiente para propiciar um desenho, um cultivo, uma produção. De acordo com Deleuze e Guattari (2011), cartografar é fazer um mapa e:

[...] o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.30)

Thiago Oliveira e Marluci Paraíso (2012) ampliam a possibilidade da cartografia enquanto pesquisa para o campo da educação e lançam a seguinte provocação:

Como fazer uma pesquisa em educação sem um modelo de pesquisa, quando muitos de nós buscamos o melhor método ou o mais seguro? Mais do que abrir mão do método, a cartografia começa por repensar o estatuto da pesquisa em educação, injetando, na própria ideia de método, a precariedade que lhe é intrínseca, a fim de que ela possa liberar tudo aquilo que não cessa de escapar. (OLIVEIRA, 2012, p.164)

Desde a proposição do projeto *Fragmento na Mala* até este momento - no qual ainda se vivencia suas reverberações – o projeto não foi proposto de maneira isolada/singular. Todos os meses de desenvolvimento e vivência em campo estiveram compostas por muitas vozes, dissonantes, dissidentes, complementares e coemergentes. Neste sentido acredito que, como afirma Kastrup e Barros (2015) surge: “daí a importância da adoção de procedimentos de escrita que deem visibilidade ao processo de construção coletiva do conhecimento, que se expressa num texto polifônico” (KASTRUP; BARROS, 2015, p.71). E pretende-se, no decorrer desta pesquisa, possibilitar essa visibilidade polifônica imprimida nas experiências educacionais, artísticas e culturais vivenciadas.

Algumas linhas sobre os suportes: registros escritos

Os *dados produzidos*²⁵ durante o projeto *Fragmento na Mala*, estão em diversas mídias, sendo estes: vídeos, fotos, gravação de áudio, anotações em diário de campo e registro em blog²⁶. Todos estes suportes oferecem diferentes possibilidades de leitura. Para este momento, a escolha de tomar os registros escritos (caderno de campo e blog) enquanto primeiro disparador do cultivo deste conhecimento tem a pretensão de criar um sentido pessoal para este processo de escrita/pesquisa:

Escrever cartograficamente implica escrever ensaiando novas possibilidades de reinventar mundos. Para Larrosa (2006), ‘tanto o ensaio como o diário, obedecem à mesma regra que o relato de formação: a busca (talvez impossível) de um sentido, de uma direção, de um itinerário pessoal’ (p.189) . (Apud: OLEGÁRIO, 2015, p. 8-9)

O diário de campo, assim como os conteúdos do blog, sem dúvida, transpassam pelo meu modo de registro, no entanto, e justamente por isso, reúne pesquisadora e pesquisados no mesmo processo. Como afirma Regina Barros e Eduardo Passos (2015):

O registro do processo da pesquisa interessa porque inclui tanto os pesquisadores quanto os pesquisados [...]. A restituição de um processo de pesquisa-intervenção através do diário cria um plano em que pesquisadores e pesquisados se dissolvem como entidades definitivas e pré-construídas (BARROS; PASSOS, 2015, p.172).

Fazer análises, leituras e interpretações dos registros do caderno de campo e do blog tendem a um processo de escrita e leitura de si, enquanto tessitura de micropolítica e de microdanças.

Como não poderia ser de outra maneira, em uma pesquisa cartográfica, rizomática, se torna impossível que os outros suportes de registro não integrem a pesquisa, pois estão completamente encruzilhados na totalidade do projeto. Sendo rizomáticas “[...] estas linhas não param de se remeter umas às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou dicotomia” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.26), mas como uma tentativa

²⁵Segundo Kastrup e Barros (2015) quando se trata de métodos cartográficos não se fala em coleta de dados e sim em produção de dados, trata-se de uma proposta de “mudança conceitual, visando nomear, de modo mais claro e literal, práticas de pesquisa que se distinguem daquelas da ciência moderna cognitivista” (BARROS; PASSOS, 2015, p. 59).

²⁶<http://fragmentourbano.wix.com/namala>

sempre atenta de cultivar tudo o que interessa à pesquisa e provocar a reflexão, e talvez, o transbordamento do conhecimento.

Desejo pensar todas estas mídias de registros enquanto ervas-daninhas: “[...] a erva existe exclusivamente entre os grandes espaços não cultivados. Ela preenche vazios. Ela cresce entre, e no meio das outras coisas. A flor é bela, o repolho é útil, a papoula enlouquece. Mas a erva é transbordamento, ela é uma lição de moral” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.40). E que se complementam infinitamente, em possibilidades de leitura e transbordamento. Segundo Rolnik (1989):

[...] pouco importam as referências teóricas do cartógrafo. O que importa é que, para ele, teoria é sempre cartografia - e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha (inclusive a teoria aqui apresentada, naturalmente). Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. (ROLNIK, 1989, P.66)

Desde a proposição do projeto *Fragmento na Mala* até este momento - no qual ainda se vivencia suas reverberações - este nunca foi proposto de maneira isolada/singular. Como dito, desde a concepção e realização do projeto *Fragmento na Mala* concebido junto a Douglas Iesus, assim como, junto à prof. Dra. Fernanda Cruz, com o NUCCA, e toda a multiplicidade de vozes e ideias produzidas nos encontros.

De algum modo, antes mesmo de tomar conhecimento da cartografia enquanto possibilidade metodológica de pesquisa, éramos afetados por todo o traquejo do estado de viagem e nos colocávamos, sem sabê-lo, no lugar de aprendizes-cartógrafos.

Neste sentido desejando produzir procedimentos de escrita que possam dar visibilidade ao processo de construção coletiva do conhecimento, que se expressa num texto de múltiplas vozes e cantos, pretendeu-se, no decorrer desta pesquisa, possibilitar essa visibilidade polifônica imprimida nas experiências educacionais, artísticas culturais e pessoais vivenciadas.

Dito isto, apresento como desejo metodológico aprofundar os estudos acerca da cartografia como possibilidade de dançar (academicamente?) com o conhecimento relacionado à educação à luz das experiências vivenciadas e cartografadas durante o projeto *Fragmento na Mala*. E talvez, enquanto artista docente, escapar a um processo de subjetivação dominante dentro da própria academia:

A cartografia [...] neste sentido, possibilita ao pesquisador “desencadear um processo de desterritorialização no campo da ciência, para inaugurar uma nova forma de produzir o conhecimento” (MAIRESSE, 2003, p.259), “sempre inacabado em vias de fazer-se” (DELEUZE, 1997, p.11, apud OLEGÁRIO, 2015, p.3).

Não esquecendo que, como alerta o próprio Guattari (2010), “é preciso desconfiar sempre de nossas categorias” (GUATTARI, 2010, p.150). É com esse olhar desconfiado que cartografo as resistências de singularização no processo educacional contido nas danças, manifestações e encontros dos estados. E, se possível, transbordar e aprofundar conhecimentos e questões acerca da micropolítica, das resistências, da produção cultural, mas também de saberes outros que componham com esse movimento coreo-cartográfico.

2. TEXTOS PRETEXTOS: uma cartografia da viagem

“[...]Mas as lembranças de viagens e encontros estão sempre vivas em mim, como se os textos fossem pretextos para essas ocasiões”
(Kunichi Uno)

2.1 Na mala e no corpo

Por morar no incabível é que o incabível habita em mim e me transborda. Estar em estado de viagem, estrangeira e alheia aos tempos e espaços quadriculados do capital, o corpo em risco e em estado de presença. Saber-se mortal, mas sentir-se como fragmento de eternidade destinado a se mover num planeta finito (ONFRAY, 2009, p.10) é quando se percebe...

Manaus/AM– 25 de abril 2014

Quanto mais dias se passam sinto cada vez menos medo. Menos medo de não ter controle das coisas, da vida.

Não saber onde se vai dormir aquela noite, nem ter medo de perder o último ônibus. De nadar num rio sem fundo, de mergulhar em água escura.

Percebo a vida elevada à máxima potência, numa iminência constante da morte. Viver é perigoso. E isso eu já sabia, mas a cidade dia-a-dia nos engana com a sua promessa de segurança.

Pode ser arraia, boto, piranha, pode ser a estrada, o voo, o rio. Pode ser a tosse, a dengue, a malária. Pode ser agora, mais tarde ou amanhã. É a iminência do transcender. E daí que eu entendi que tudo vai passar. E se o último ônibus passar sem mim eu sigo a caminhar, quem sabe eu encontre outros que não deixaram a vida passar, mas encontraram na caminhada seu modo de existir.

Caminhar desconhecendo o caminho ou quanto tempo levará para chegar. Sempre em frente, não temos tempo a perder²⁷.

Um corpo que atina sua finitude, como nos provoca a pensar Mestre Castro: “tudo morre”²⁸ e o corpo em viagem dilata esta percepção, um corpo nômade propõe uma escrita nômade. Michael Onfray (2009) nos provoca a pensar que com este mesmo corpo abalado, tenso e disposto a novas experiências, se registram mais “dados”²⁹ que de costume:

²⁷MAYUMI, Anelise. Registro Caderno de Campo, 25 de abril de 2014.

²⁸Informação verbal compartilhada por Mestre Castro presente no Blog Fragmento na Mala [<http://fragmentourbano.wix.com/namala#!Mestre-Castro-e-seu-brincar/cmbz/51A39E88-C808-4D33-9ACA-BA0AF8312CB2>]. Acessado em 30.jan.2016]

²⁹ Esta terminologia é utilizada por Michael Onfray e optou-se por mantê-la tal qual enunciada pelo autor e pela tradução aqui utilizada, no entanto, compreende-se que o termo “dados” está correntemente vinculado ao significado de “informação de computador armazenável e transmissível”, que é uma definição de 1946. E pelo contrário, não se tratam de informações armazenáveis e transmissíveis, mas de uma possível prenúncia de um saber em potencial.

O capitalismo atual condena do mesmo modo à errância, à ausência de domicílio ou ao desemprego os indivíduos que ele rejeita e amaldiçoa. Que crime eles cometeram? Serem inassimiláveis ao mercado, a pátria dos homens do dinheiro. Qual castigo? As pontes, as ruas, as calçadas, os porões, as bocas de metrô, as estações ferroviárias, os bancos de praças públicas - o aviltamento dos corpos e a impossibilidade de um porto, um repouso (ONFRAY, 2009, p.13).

A promessa de segurança de um estado de enraizamento sequencia um sem número de respostas e expectativas, uma máquina a produzir desejos e regulação, a produzir sujeitos e sujeições do desejo, um servomecanismo (GUATTARI, 1987) territorializado.

E em busca de aprender a desaprender:

[...] viajar supõe, portanto, recusar o emprego do tempo laborioso da civilização em proveito do lazer inventivo e alegre. A arte da viagem induz uma ética lúdica, uma declaração de guerra ao espaço quadriculado e à cronometragem da existência. (ONFRAY, 2009, p.14)

Pungar³⁰ o hábito e habitar-se de movimento, de nomadismo, para que aquilo que se criou a partir do encontro seja um vir-a-ser para fertilizar a micropolítica. Um corpo nômade, que se propõe a escrita nômade de uma narrativa coreo-cartográfica, onde a duração, o território, o espaço, compõem-se ao escapar: “que o espaço não é apenas geográfico; que o tempo não é apenas cronológico; que ‘a pátria é onde o vento passa’” (FAGUNDES, 2016, p.55).

E se em movimento estrangeiro um corpo pode registrar mais dados que de costume (*sic*), quais dados/saberes este corpo pode re-viver? A escrita da escrita, uma camada sobre e por entre a outra, uma ruminação. Aqui se ensaia um pensamento de ruminação (NIETZSCHE, 2007) que deixa sobre-ver camadas discursivas, na qual o que é original, originário, já não é mais o que veio antes, mas tão somente aquilo que se vê na sombra do que quis registrar o diário. A micropolítica que se entrevê é o vivido pirateado, pois o verdadeiro, o original, já não mais está sendo, o que se é e se entrefaz no agora é a releitura de um corpo

³⁰ “No conjunto complexo e heterogêneo das manifestações culturais populares maranhenses, o Tambor de Crioula destaca-se como uma das modalidades mais difundidas e ativas no cotidiano. De modo geral, podemos defini-la como uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores. Dela participam as “coreiras”, tocadores e cantadores, conduzidos pelo ritmo incessante dos tambores e o influxo das toadas evocadas, culminando na punga (ou umbigada) – movimento coreográfico no qual as dançarinas, num gesto entendido como saudação e convite, tocam o ventre umas das outras” (IPHAN. *Os tambores da ilha*, 2006). Pungar, aqui é entendido afro-perspectivamente, como o ato de chocar, confrontar e fertilizar pelo compartilhar.

estrangeiro em viagem. O que se re-registra, é descrito e enuncia são o que voltando à boca vira palavra.

“Vivas, as palavras são terreiro, cultura (se) fazendo presente: culto, cultivo, colheita” (FAGUNDES, 2016, p.55).

O pensamento acadêmico e seu modo de se organizar me conduziram também a um pensar categorizado. Na qual se divide, agrupa, nomeia, classifica, analisa, deduz e engaveta. Romper esta lógica é um exercício constante de palavrório e esquiva.

Por que não criar categorias? No início o exercício do pensar dividiu, classificou, encaixou, mas esta sustentação é falha ao corpo da cartografia. Deste ponto é a cartografia conduzindo a viagem, é o próprio movimento de viagem costurado ao labor da escrita que busca aproximar-se ao balanço desta rede e emaranhar-se.

Os emaranhados cartográficos que serão apresentados a frente tão pouco se permitiram estar alinhados a partir de fronteiras geográficas. O território geográfico e suas divisões, neste momento, apresentaram-se como secundários. As frentes se ligaram enquanto **práticas de território** em si, enquanto ser território.

Cada um dos emaranhados cartográficos abaixo entremeados, foram compreendidos enquanto potências de revoluções moleculares em si. Pergunto-me: será que estou produzindo saberes de potência? Potências de Educação? Mas como não falar por? Como falar das coisas a partir de algo que não seja o eu ou o outro?

Rumando a partir do encontro “a revolução molecular não prevê o que vai fazer, mas prevê algo que cria” (GUATTARI, 1987, p.202). Para as reflexões deste processo compreendo que a revolução molecular só foi possível **no encontro** de sujeitxs, de pessoas, na encruzilhada. O encontro com pessoas no movimento de viagem foram criadoras de contra-narrativas da história hegemônica, uma perspectiva de seus micro fazeres, suas histórias, suas resistências em tempo e lugar. Os encontros com estes sujeitxs renunciaram o parixara, o *breaking*, o frevo... As pessoas do caminho foram preexistentes e provocadoras das nossas confluências com as micropolíticas.

2.2 Emaranhados Cartográficos

Num duplo entre habitar-me e pertencer-me, vejo uma di.visão, uma parte que flui sem atas e sem atlas que deseja apenas ser palavra em experimento de caos, e outra parte que vê na luz a tremeluzir séculos de segredo, o compromisso de se fazer ver uma fala em dança refeita à prática da tradição. Dois lugares de mim mesma, na qual caibo e não caibo, da qual entro e saio. Às vezes quero me demorar mais em uma, às vezes desejo passar ligeira. Mas não consigo escapar a essas fluências, será que a escolha é necessária?

Os registros abaixo apresentados, como a vida, foram justapostos sem razão, insurgentes incessantemente de modo imprevisto. Junto às imagens, trechos de poesias, frases, canções, *raps*, vão se emaranhando às minhas corpo-memória-reflexões. Não tenho certeza de muita coisa, mas é cambaleante...

“O que mais me encantou nessa viagem era a liberdade de ser estrangeira, uma estranha tem permissão de adentrar e errar, experimentar tudo num só gole e ir embora cambaleando embebida de encantamento”... é cambaleante que apresento esses caminhos de *in.fluências*, caminhos que correm para, que jorram e que vertem. Que vertem de onde? Desde dentro. Que verte deste lugar de memória-corpo.

Ir ao rio é encontrar todas as fontes (bibliográficas?) nascentes do que emerge da terra e transborda. Desnudar versões históricas de corpos e de lugares subalternizados pela colonialidade e “trazer em si mesmo as lacunas e rasuras do próprio saber” (MARTINS, 2003, p.64). Ver emergir da terra possíveis práticas de estetização da existência, lugares onde novas formas de existir podem estar emergindo. Mas novas nesta terra são a gripe, a malária (*sic*), não novos, mas reposicionado o olhar para a fonte, ver-se verter vertiginosamente dentro, transbordar.

O emaranhado, o embaraçado é uma categoria fundante para compreender essa dissertação em transbordamento, pois o que me foi ensinado como escrita acadêmica (e a única possível para legitimar o conhecimento) é uma linha de raciocínio em uma lógica linear “esclarecedora” (*sic*), com a qual e contra a qual tenho de me haver. Pensando em linhas,

concebo-as emboladas, emaranhadas, embaraçadas, como as mães latinas³¹, que gestam e dão a luz. Dar uma luz. Dar a ver. Parir linhas múltiplas intra-ligadas, tal qual rizoma, em que escolho dar nós ou desatá-los para enunciar reflexões produzidas que me entrelaçaram em viagem, e hoje são referências desta produção que continuo a cozer, a embolar em linhas outras para que seja permissível despudoradamente criar em viagem pelas encruzilhadas.

Pensamentos de Fronteira.

Chapada Diamantina/BA - 04 de junho de 2014

Joás, o melhor guia da Chapada e marido de Sueli nos levou para conhecer a Cachoeira da Fumaça!

Foram **3 horas de caminhada** no meio da Chapada Diamantina! Tanto verde, tanta serra, tanta beleza! Joás foi **contando histórias e com seu jeito de ritualizar a existência** fez da experiência algo ainda mais mágico.

Foram 400 metros de altura e uma vertigem. Uma queda num abismo profundo. A cachoeira é da fumaça porque ela nem chega a tocar o solo. Evapora a umedecer os deuses³².

O caminho, o caminhar, as histórias tramaram um fazer que se compõe no processo. Ritualizar a existência é compreender as danças para além do movimento. É um desenho mesmo de compreensão que se fez e faz a partir das perguntas, e como se perguntar?

Ilha de Cotijuba/Belém do PA – 17 de maio de 2014

[...] Os primeiros habitantes da Ilha de Cotijuba foram os índios Tupinambás, que a batizaram com este nome. Em tupi, Cotijuba significa "trilha dourada", talvez uma alusão às muitas falésias que expõem a argila amarelada que compõe o solo da ilha.

A história da ilha, que hoje é paradisíaca, considerada um pedaço de paraíso amazônico, foi cenário de muitos conflitos. Essa era a nossa segunda vez na ilha, mas na primeira visita fomos apenas a praia de Vai-Quem-Quer. Desta vez a gente fez tudo o que pode!

Para chegar à ilha de Cotijuba é preciso ir até o município de Icoaraci e de lá pegar uma barca, que custa R\$ 4,00. Uma viagem de aproximadamente 45 min pelas águas da Baía do Guajará. [...]

O porto da ilha é também onde se localiza seu centro [...]

Na noite de sábado fomos à Praça do Trapiche onde toda a cidade se reúne, talvez porque seja a única praça da ilha, ou talvez porque é somente no trapiche que os celulares tem sinal, isso reúne uma quantidade significativa de pessoas que matam as saudades e resolvem assuntos através da voz.

E como não poderia ser diferente, nós levamos a nossa caixinha de som para a praça e foi a maior festa! **Dançamos brega, danças urbanas, funk, carimbó, zouk e tudo o mais que foi tocando!** Cada um ligava seu celular e a festa estava armada. **Esta brincadeira** nos rendeu um contato com alguns jovens da ilha que se reúnem para

³¹ Nas línguas espanholas “embarazada” é equivalente à grávida em português, um jogo de palavras entre estar embaraçada (labiríntica) e gerando uma vida.

³² MAYUMI, Anelise. Registro Caderno de Campo, 04 de junho de 2014.

treinar Danças Urbanas! **Surpreendente como encontramos as danças urbanas em cada cantinho que vamos.** [...] ³³

As micropolíticas cartografadas não dizem respeito apenas ao que se passa fora de nós, mas igualmente ao que nos atravessa, ou atravessou aos corpos que em estado de presença (KUNIICHI³⁴, 2012) se compunham. O relato acima expõe uma das vezes em que nosso corpo provocou dança e em que a dança provocou nossos corpos. Ao chegarmos à ilha e indagarmos a respeito das danças e outras manifestações, fomos informados por alguns moradores que ali não se tinha uma tradição de “dança”. Assim como em muitos outros espaços, questiono como o que perguntamos se entrecruza a uma resposta de expectativa. A “não existência da dança” só aconteceu até o momento em que a “dança” aconteceu, e ali muitas histórias reveladas em gestualidades e cantos se deram a ver.

Quando nomeamos dança é quase como se tudo o que é produzido por aqueles criadores da ilha não pudesse ter esse título e talvez de fato não tenha. Talvez se a pergunta trouxesse à imagem o Carimbó, Brega, Treme, as respostas seriam outras. A “Dança” – criação elitizada em prática artística – talvez possa ter excluído o pensamento próprio do fazer comunitário do carimbolar enquanto dança. E se coloca a questão dialética: a quem serve chamar carimbó de dança? E em relação de poder e alcance de reconhecimento, quando o carimbó não é visto enquanto dança ele tende a continuar subalternizado? Não nomear seria uma forma estruturante para que algo pertença a todos e a ninguém individualmente?

Estar na praça, com um estímulo mecânico (a caixinha de som), possibilitou naquele curto espaço de tempo relações de aglutinação e difusão. De aglutinação por trazer-nos juntos e compartilhando de uma experiência de dança que se construiu nas linhas submersas da noite naquele lugar, e de difusão, por imediatamente se expandirem por corpos, cantos e histórias que além de nos aproximar, alastrou por entre os moradores da ilha de que ali se brincava e que qualquer um poderia se chegar.

Coletivo Casa Preta/Belém PA – 04 de junho de 2014

No decorrer dessas andanças os parceiros que fomos encontrando e firmando alianças **por algum motivo estão diretamente ligados a movimentos de resistência.** O

³³ MAYUMI, Anelise. 2014, Registro do Blog Fragmento na Mala <http://fragmentourbano.wixsite.com/namala/single-post/2014/05/17/Ilha-de-Cotijuba-Par%C3%A1>

³⁴ No Japão, costuma-se usar o sobrenome na frente do nome. Sigo aqui a ordem mantida pela tradutora Christine Greiner para a edição brasileira do livro.

Coletivo Casa Preta é mais um destes que se abriu para nós, vivo e intenso como uma folha de coração de nego.

Esta casa está fincada na Terra Firme e há alguns anos atua na região na área de formação e difusão da cultura e arte negras.

[...] O Coletivo Casa Preta oferece atividades gratuitas para a comunidade local como aulas de música e percussão, danças, grafite e desenvolve regularmente eventos ligados à cultura afro-brasileira.

Foi lá também que tivemos a oportunidade de conhecer o grafiteiro Fábio Graf e também o grafiteiro Wbs, dois artistas da resistência e de luta, cada um com um coração enorme e uma capacidade de criação admiráveis.

As portas foram abertas e esperamos que os elos se mantenham ligados, ali encontramos algumas Pérolas Negras **que despertaram em nós ainda mais o sangue negro que corre em nossas veias de brasileiros**³⁵.

“Por algum motivo”. E que motivo será esse no qual os movimentos de resistência é que tramaram esses encontros? Nos atenta Muniz Sodré, as culturas negras não podem prescindir de duas dimensões fundamentais, o segredo e a luta (SODRÉ, 2005). O motivo que antes não pareceu chegar aos olhos é visível agora ao nos posicionarmos um passo atrás (ou à frente) deste tempo e dar a ver que as manifestações populares, cultura feita pelo povo e para o povo, livre tanto quanto possível de motivações ou interesses de ordem econômica ou comercial (DIAS, 2013), ligam-se não pelo acaso, mas justamente por seu movimento de resistência.

Como descortinado anteriormente, a afro-diáspora, os povos da terra que estão a produzir nas fissuras grandes lutas também em suas manifestações de canto, gesto e festa passaram e continuam a passar em brancas nuvens:

Entretanto, nesse espaço permitido, porque inofensivo na perspectiva branca, os negros reviviam clandestinamente os ritos, cultuavam os deuses e retomavam a linha do relacionamento comunitário. Já se evidencia aí a estratégia africana de jogar com as ambiguidades do sistema, de agir nos interstícios de coerência ideológica. A cultura negro-brasileira emergia tanto de formas originárias quanto dos vazios suscitados pelos limites da ordem ideológica vigente (SODRÉ, 2005, p.93).

A ordem ideológica vigente afasta a oportunidade de perguntar-nos acerca dos processos de ritualização da existência contidos no ato de caminhar e escutar. Ao nos perguntarmos acerca dos movimentos, puxo este fio do carimbó enquanto questionamento de

³⁵ MAYUMI, Anelise. 2014, Registro do Blog Fragmento na Mala:
<http://fragmentourbano.wixsite.com/namala/single-post/2014/06/04/Coletivo-Casa-Preta-Bel%C3%A9m-Par%C3%A1>

legitimidade de saber e conhecimento e ligo-o ao fio da resistência produzido pelo Coletivo Casa Preta, como alegoria a tantas outras formas dúbias de lidar com aquilo que se mostra e aquilo que se esconde, com o que de um jeito embolado se fala sem dizer. Em ginga e esquivas estas comunidades criam uma ambiguidade estratégica, construídas a partir de arranjos improváveis.

Com este olhar distanciado no tempo, chamo atenção para a última frase do relato acima: *As portas foram abertas e esperamos que os elos se mantenham ligados, ali encontramos algumas Pérolas Negras que despertaram em nós ainda mais o sangue negro que corre em nossas veias de brasileiros*. Uma afirmação acerca de uma inventada “brasilidade”, ativa a possibilidade de discutir um pensamento no mínimo homogeneizador. Boaventura Santos (2002) nos instiga a pensar que: “devemos lutar pela igualdade sempre que a diferença nos inferioriza, mas devemos lutar pela diferença sempre que a igualdade nos descaracteriza” [informação verbal]³⁶, desse modo convido a ruminar este pensamento no qual esse “sangue corrente nas veias de brasileiros” pode suscitar um giro para dois lados. De um lado do giro, suprimir as diferenças e especificidades que constituem uma subjetividade negra, constituída em um país com histórico de supressão e violência de seus fazeres e culturas, e por outro em perceber que falar de brasilidade sem a consciência política da negritude em sua composição é fazer este mesmo giro para o outro lado.

*“É o Brasil da mistura, miscigenação
Quem não tem sangue de preto na veia deve ter na mão”
(Grupo Inquérito - Rap “Eu só peço a Deus”)*

Luciane Ramos-Silva, pesquisadora de danças da afro-diáspora no Brasil problematiza este pensar-nos (nus) brasileirxs ao falar de uma trajetória da dança negra a partir das pessoas que a fizeram questionando a “história oficial” da dança brasileira, neste sentido afirma a sua preocupação em:

[...] pensar a experiência negra em sua multiplicidade e na sua relação profunda, histórica, moderna e contemporânea com aquilo que se chama Brasil. Ou seja, falar em negritude, afro diáspora, africanidade brasileira, é a todo momento pensar o Brasil. Portanto, há diferença. Mas não há discussão se só pautamos a especificidade.

³⁶ Informação verbal fornecida por Boaventura Souza Santos no Fórum Social Mundial, POA, janeiro de 2002.

Essa presença negra, constitui a modernidade, constitui a contemporaneidade (RAMOS-SILVA. Informação verbal)³⁷.

Esta produção de resistência erigidas pelos corpos da afro-diáspora, dos povos da terra e periféricos (social e geograficamente), vazam por conseguinte na criação (ou reinvenção) de lugares para seus fazeres coletivos:

Cia Exíbel/Belém-PA – 19 de Maio de 2014

Encontramos o Antônio para irmos ao ensaio da Exíbel, na UIPP da Terra Firme. Matamos a saudade desse povo lindo e o melhor, estabelecemos uma parceria inesperada para dançarmos com a Cia num evento em Macapá! Esse estado que não estava em nossa rota, nos travessou!³⁸

A Cia. Exíbel de dança atua e foi formada no bairro de Terra Firme em Belém do Pará: “fundada em 2009 pelo dançarino e pesquisador Wandelely Costa Oliveira, e está alicerçada em três vertentes: criações/apresentações, pesquisa e formação, concentrando suas atividades em dois seguimentos da dança: as danças regionais tradicionais e as danças de salão”³⁹. No ano de 2014 o grupo realizava seus ensaios e aulas em dois espaços distintos, um deles na academia Maria Paula, na qual um dos integrantes ministrava aula de danças de salão, e outro espaço era a Unidade Integrada Pró Paz (UIPP) da Terra Firme. De acordo com o site da Secretaria do Estado de Segurança Pública do Estado do Pará a UIPP:

[...] foi criada para permitir a integração dos serviços prestados por várias esferas públicas em um único local. Este é um novo modelo de gestão de segurança pública adotado pelo atual governo com a finalidade de reduzir os índices de criminalidade no Estado. Um dos principais objetivos desta integração entre vários órgãos é atuar principalmente na prevenção, através de uma aproximação maior com a comunidade e da implantação de políticas sociais⁴⁰.

Neste cenário da UIPP, artistas e frequentadores das aulas de dança lidam diariamente com a instituição policial no mesmo ambiente já que na UIPP também funciona a delegacia do bairro. A Cia utilizava a quadra de esportes deste espaço para ensaio e também aulas que ministra aos moradores da região. Este espaço tensionado de um lado por uma instituição de poder repressiva do Estado e do outro pela produção artística nos leva a perceber um outro movimento de ginga e esquivas. Ao mesmo tempo em que esta ocupação pode ser lida como o

³⁷ Informação verbal fornecida por Luciane Ramos-Silva na palestra “Diálogos Ausentes: O negro na dança”. São Paulo: Itaú Cultural, 30 de março de 2017.

³⁸ MAYUMI, Anelise. Registro Caderno de Campo, 19 de maio de 2014.

³⁹ Site Cia Exíbel

⁴⁰ Site Segurança Pará

extremo do controle do Estado, na qual as produções e manifestações artísticas acontecem sob sua tutela, pode ser lido igualmente como um cultivo ou rebentar de uma contra-resistência que se dá pelos corpos em movimento neste espaço.

A Cia oferecia naquele momento aulas de práticas corporais (danças folclóricas⁴¹ e danças de salão) para diversos grupos etários como crianças, jovens, adultos e idosos. A turma de idosos era composta por aproximadamente 100 mulheres que semanalmente compareciam às aulas. Chamo atenção para a criação desta fissura no espaço que a Cia Exíbela provoca ao utilizar a UIPP como um lugar de produção artística e corporal, como um local acima de tudo da produção do encontro. Assim como outros espaços (geográficos e físicos) encontrados no decorrer desta cartografia, os lugares ocupados pelos corpos provocadores das manifestações populares fissuram as margens e se reterritorializam.

Centro Cultural Mestre Amaral/ São Luís-MA – 13 de junho de 2014

Na praça dos três poderes um quarto poder se ergue em contraponto e resistência. O Centro Cultural do Mestre Amaral cava e finca seu espaço no alto de São Luís, **sem pedir licença**. Nesta terra, o que não falta é espaço, e o mestre resolveu ocupar! E, sem falta, todas as quartas e sextas-feiras aquece seus tambores para ressoarem madrugada adentro fazendo vibrar os corpos e espíritos em promessa a São Benedito, **neste espaço que é do povo**.

A celebração, que é misto de festa e devoção, tem seu início muito antes da chegada dos brincantes. Logo cedo os amigos da casa buscam as madeiras velhas que renovam o som dos tambores ao longo da madrugada, o mestre Amaral varre a casa e o terreiro recolhendo as folhas da enorme seringueira que compartilha e embeleza o espaço do Centro Cultural. A preparação não cessa, seguem desde a arrumação da fogueira à toda a limpeza do interior da casa e também do terreiro, feita cuidadosamente por Susana (esposa e parceira do Mestre Amaral). A fogueira ilumina e aquece o meio, o crivador e o tambor grande⁴². Os meninos vão se banhar e a água do rio Bacanga se prepara pra subir “⁴³”.

⁴¹Em legitimidade ao termo adotado pela Cia Exíbela se manteve o título “danças folclóricas”, neste caso, compreendidas como as danças que compõem o conjunto de danças surgidas e praticadas tradicionalmente no estado do Pará. Para aprofundar esta discussão ler: MONTEIRO, Marianna. Dança Popular: espetáculo e devoção. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.; SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José L.C. Corporeidade: Interseções Culturais. Goiânia: Editora UFG, 2013.; SOARES, Ana L. Folcloristas na repartição: folclore e políticas culturais no Ceará (1950-1970). IN: Políticas Culturais em Revista. UFBA 1 (5), p. 37-57, 2012.; ORTIZ, Renato. Cultura brasileira & identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2005.

⁴²O conjunto de instrumentos que acompanha o Tambor de Crioula é denominado pelos seus integrantes de *parêlha*. Os três tambores recebem normalmente as denominações de *tambor grande*, *meião* e *crivador* (FARAH, 2005, p.88).

⁴³MAYUMI, Anelise. 2014, Registro do Blog Fragmento na Mala: <http://fragmentourbano.wix.com/namala#!Sobre-os-dias-que-fui-Crioula-/cmbz/48251D47-96C4-43A6-AD48-74BAD8A6BFDF>

Aqui, neste relato-mar, o infinito como possibilidade de ler e ver. Lanço a rede para pescar e fisgar alguns elementos no fazer da manifestação cultura deste Tambor de Crioula enquanto uma fissura de subjetivação singular. O Centro Cultural do Mestre Amaral é resultado da ocupação de um espaço na Praça dos Três Poderes (Praça Pedro II, no qual estão localizados o Palácio de La Ravardière – Sede da Prefeitura de São Luís –, Palácio dos Leões – edifício-sede do governo do estado do Maranhão –, e o Palácio da Justiça e Episcopal), na qual o Centro Cultural resiste como um quarto poder, fazendo contraponto aos outros três. A existência e resistência do espaço se dão pela realização do Tambor de Crioula duas vezes na semana, que vara a noite e a madrugada, trata-se de uma celebração contínua de uma tradição negra do estado do Maranhão, semanalmente realizada a partir da organização coletiva. É possível entrever nestes e outros fazeres uma invenção-subversão da subjetividade dominante ao ocupar um espaço e alimentar a fogueira desta existência, em coletividade. Revelam-se nestes espaços tramados para “a dança” um território que se faz junto, a criação de um lugar.

Nativos Crew/Manaus-AM – 26 de abril de 2014

“No primeiro dia que fomos ao treino de *Breaking* do Nativos Crew, Brenda foi que nos guiou até onde acontece os treinos no bairro do Coroadou ou "Coro-Coro", como alguns habitantes de Manaus apelidam o local. **O treino acontece em uma quadra de futebol, num corredor lateral que o dono do local cedeu para a galera se encontrar.** O som usado é uma caixa amplificada do próprio grupo.

Durante o treino percebemos que havia pessoas de diversas faixas etárias e também com experiências diversas se tratando especificamente das danças urbanas, uns já profissionais e outros iniciantes nesse gênero de dança.

A organização espacial, não sei se proposital ou empiricamente, tem uma divisão clara, em um pequeno palco acima do corredor tinham dois *B.boys* treinando para possíveis campeonatos de dupla, na frente do palco, no chão estavam concentrados os *B.boys* e *B.girls* mais experientes em uma espécie de roda, que eu acredito que pelo espaço é mais adequado por ser um lugar estreito, espaço este que entravam um, dois, três..., de maneira aleatória para treinarem suas "sessions", e um terceiro grupo estavam os *B.boys* e *B.girls* iniciantes espalhados em duplas, trios, solos e etc..., treinando os movimentos básicos do *Breaking*. Tudo isso em uma estrutura que se modifica espontaneamente de acordo com as relações entre os dançantes, dançantes e observadores da comunidade, dançantes e futebolistas e etc...”⁴⁴

Assim como observado junto a Cia. Exíbel e o Centro Cultural do Mestre Amaral, uma característica bastante singular que pode ser observada nos vários grupos de *Street Dance* em todos os estados vivenciados, é a ocupação de espaços. A maior parte deles ocupa espaços físicos a princípio “não convencionais”, tais como o corredor da quadra de futebol,

⁴⁴MAYUMI, Anelise. 2014, Registro do Blog Fragmento na Mala: <http://fragmentourbano.wix.com/namala#!Nativos-Crew-Fam%C3%ADlia-Manaus/cmbz/4638E9DE-BB9A-406D-895E-204887041971>

um espaço coberto do palco de um parque, a área livre da entrada da associação do bairro, praças da cidade, pátios de escola, entre outros, vinculados principalmente a um chão liso com espaço para desenvolver, treinar e pesquisar movimentos. Estes espaços são ocupados devido à falta de outros que sejam apropriados, e apresentam-se igualmente como atrito, renitência, recriação e resistência revolucionária dos seus próprios processos:

Ao invés de considerar tais fenômenos como respostas coletivas improvisadas a uma carência, dever-se-ia estudá-los como uma experimentação social na marra, em grande escala. De forma mais ou menos consequente, as minorias sociais exploram os problemas da economia do desejo no campo urbano. Essa exploração não propõe formas ou modelos, ela não traz remédio a algo que seria patológico: ela indica isto sim, a direção de novas modalidades de organização da subjetividade coletiva (GUATTARI, 1987, p. 47).

O que esta falta produziu? Na falta de espaço apropriado é provocada uma reapropriação subjetiva-coletiva deste. Fernanda Bruno (2017), em um artigo que trata da Gambiarra e tecnicidade joga uma luz para estas criações, as gambiarras, que define como uma “capacidade de produzir soluções e objetos a partir da precariedade de recursos” (BRUNO, 2017, p.138). Construídos a partir de rearranjos improváveis, a gambiarra subverte uma lógica puramente utilitária que marca o consumo de objetos industriais em nossas culturas. Alinhando a este pensar da gambiarra o pensar do lugar, é possível olharmos a utilização dos espaços das manifestações cartografadas como um rearranjo clandestino, porque necessário, uma reapropriação despudorada e inventiva dos lugares de encontrar dos corpos.

“Vamos margeando e encontrando nosso povo a resistir, como a gente que teima em plantar onde é seco e florescer onde é concreto”.

Sheknah Crew/Guamá-PA – 06 de junho

As coisas acontecem e não parecem obras do acaso. Pelo menos, não aqui no Pará!
Na última roda/Cypher⁴⁵ organizada pela galera do movimento de Danças Urbanas de Belém, que seria também a nossa despedida dessa terra que nos deu tantos frutos, os encontros germinaram ainda mais sementes.

⁴⁵Segundo Eduardo Sô (2017) “Cypher é onde ofertamos e recebemos ofertas” (Informação Verbal. Rede Terreiro Contemporâneo de Dança. 28 de novembro de 2017). A Cypher é um elemento constituinte do movimento Hip Hop, principalmente para as *Funk-Styles*. Compreende um círculo no qual existe um revezamento de entradas para exposição da sua *session* (pequena sequência de movimentos composta anteriormente), ou uma movimentação *freestyle*. Trata-se dentre muitas outras coisas de um espaço no qual se compartilha, joga e se cria uma experimentação em batalha. Este tipo de organização para manifestações dançadas são encontradas em diversas práticas culturais que empreendem circularmente o momento de partilha.

A dança de Douglas e essa forma que ele tem de contagiar quem está por perto chamou a atenção de Ney. Ao conversarmos sobre o nosso projeto de pesquisa com o "Na Mala" compreendemos que o compartilhar era mais do que desejável. Mesmo sem espaço na agenda, e praticamente com a corda no pescoço para a nossa partida para o Maranhão, resolvemos que iríamos nos encontrar com o Ney e o Sheknah Crew.

O Sheknah Crew existe desde 2006 no bairro do Guamá. Composto de pessoas com vasta experiência em danças urbanas e também em outros estudos com a dança em cias, como a dança contemporânea. Entranhado na periferia, reúne vários jovens em duas atividades distintas, os treinos e a Cia. Sobre a coordenação de Ney a Crew é referência em Belém. Como muitos de nós, **encontraram em uma escola do bairro um espaço, com chão bom e água, tudo que um dançarino precisa para ultrapassar as barreiras das lógicas e dançar.**

Os corpos foram chegando aos poucos e se espalhando pelo chão, de ponta cabeça, de um lado para o outro, do jeito que o corpo pedia.

O Sheknah entrará em processo de criação de espetáculo neste momento, e para além de uma oficina de fundamentos e técnicas das Danças Urbanas (que, em verdade, muitos deles já dominam) resolvemos propor um misto de oficina de dança e jogos cênicos, pensando justamente no processo da *crew* e no que Ney e Douglas conversaram durante a *Cypher*. O resultado foi um encontro muito divertido!

Os meninos começaram nos estranhando, claro! **Ainda mais ao abrir a oficina com uma *Cypher* que tocou brega, carimbó, funk e tudo o mais!**

Aos poucos os meninos foram embarcando na ideia e mesmo aqueles estímulos esquisitos e que, à primeira vista, não pareciam levar a lugar nenhum, nos levaram a uma linguagem comum e enriquecedora para todos nós.

A experiência foi única e o nosso termômetro de sucesso foi a vontade que deu de não ir mais embora! Tínhamos outra oficina do outro lado da cidade, o tempo do relógio nos gritando pra irmos, mas a gente querendo jogar mais, brincar mais, aproveitar mais. Mas, **assim são as coisas e tenho entendido que ir é necessário para que possamos voltar!**

Sáímos do encontro completamente mexidos e repletos de uma felicidade que só um encontro verdadeiro poderia proporcionar. Nós só temos a agradecer ao *Sheknah Crew* que em tão pouco tempo confiou tanto em nós e que, para além de tudo o que pudéssemos planejar, nos surpreendeu e **nos possibilitou suspender qualquer lógica matemática capitalista, para simplesmente estarmos lá, juntos, descobrindo e experimentando.**

Antes de deixarmos o espaço recebemos agraciados suas orações, e protegidos de todo e qualquer mal, seguimos pela estrada das nossas passagens. Quem quiser saber mais sobre a *crew* é só adicioná-los no face: <https://www.facebook.com/SheknahCrew?fref=ts>⁴⁶

Assim como exposto nos relatos anteriores sobre os lugares e espaços de ocupar, o *Sheknah Crew*, junto ao relato sobre o *Nativos Crew*, nos ajuda a ler uma possível coreo-cartografia das *crews* periféricas de danças urbanas e suas produções, principalmente no que tange aos corpos e os espaços a eles dedicados. Aqui o lugar é a escola, uma escola, os prédios escolares nos bairros marginalizados e desinvestidos (ideologicamente) pelas estruturas de poder estatais foram e são apropriadas pelos moradores e frequentadores da região para atividades que na grande maioria das vezes fica de fora das suas atividades

⁴⁶MAYUMI, Anelise. Registro do Blog Fragmento na Mala: <http://fragmentourbano.wixsite.com/namala/single-post/2014/06/06/Sheknah-Crew>

oficiais. É importante estarmos atentos ao movimento de conveniência de alguns projetos de alguns governos que com a intenção de suprir uma necessidade e direito dos contribuintes, oferecem uma alternativa precária:

Constata-se, então, que ações de educação para a cidadania, antes consideradas obrigação do Estado, principal encarregado de prover políticas dirigidas à regulação das desigualdades com vistas à socialização e à integração da nação, passam agora a fazer parte de programas compartilhados de gestão, nos quais interesses do Estado se mesclam com ações sociais inequivocamente marcadas por interesses de mercado. (COSTA e MOMO, 2009. P.527)

Ainda assim e justamente por isso, a encruzilhada nos faz perceber de outro ponto os entrecruzamentos dos movimentos de resistência provocados pelos sujeitos da ação em coexistência com os agenciamentos do capital, molar e molecularmente. Da sempre precária, marginal, suscetível e instável condição (imposta) de onde nascem as maiores expressões de resistência e recriação, nos deparamos com o *Hip Hop*, neste caso, a dança urbana.

Tanto mais além em sua refinada complexidade do que igualmente este termo (Danças Urbanas)⁴⁷ é capaz de comportar, as danças do movimento *Hip Hop*, podem ser lidas junto a todo movimento *Hip Hop*, enquanto um dos maiores contestadores contemporâneos de tensionamento crítico da juventude acerca das conjunturas sociais à que estão implicados. Uma resposta corporal, física, de movimento, gesto, fluxo aos agenciamentos maquínicos, ao colonialismo e ao capital. Ainda que, possivelmente, também seja (re)produtor de diversos agenciamentos sociais, com os quais o próprio movimento tem se deparado. Na encruzilhada.

Estes corpos que se espalham pelo chão são também os mesmos que estranham a chegada de outros corpos que propõem uma aproximação do que a princípio tão distante nos parece (ou nos vendem), e que tão próximo está ao perceber-nos criadores no quarto de despejo das cidades⁴⁸.

É no chão duro e no lugar inapropriado que subvertemos as capturas, nossos encontros são a fuga das categorias que nos organizam, desorganizamos no encontro e criamos, provocando potência ao estarmos verdadeiramente juntos:

⁴⁷ Motivo de muitas discussões ainda dentro do próprio movimento de danças do *Hip Hop*.

⁴⁸ Referência ao livro “Quarto de despejo: diário de uma favelada” de Carolina Maria de Jesus, de 1960.

O coletivo superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz. Tanto ao enunciado na narração mítica, quanto na *performance* dramática que cenicamente a representam, a superação parcial das diversidades étnicas recria o *ethos* comum e o ato coletivo negro como estratégias de substituição e reorganização das fraturas do conhecimento. (MARTINS, 2002, p.80-1)

Estar junto, coletivizar-se é, no *Hip Hop*, e nos fazeres da margem, condição de existência/sobrevivência. As fraturas do conhecimento, do corpo, das angústias e da produção de alegria são reinventadas ao se relacionarem, ao se encontrarem em comunidade, nas rodas, na *cypher*, nas batalhas, nos treinos, nas *crews*, nas redes sociais...

Enquanto viajantes, em estado de viagem, com o corpo na mala, a organização dos espaços de habitar também dizem destes lugares outros de se fazer, coletivamente, despudoradamente, em movência:

"A perspectiva mudou: casa pequena, quintal grande"⁴⁹

Vinda de uma parcela da cidade de São Paulo em que as casas são pequenas e qualquer espaço se transforma em mais um cômodo, onde quintais aos poucos valem mais sobre quatro paredes, era perceptível a mudança corporal que provocava em nós as casas menores, mas com quintais enormes. É possível pensar em uma valorização dos espaços de encontros e compartilhamentos em detrimento da vida em caixas.

Moradas solidárias e coletivas/Manaus – 22 de abril de 2014

[...] **Esta experiência de viver, habitar, tendo como moeda quem se é, sua arte, o que se sabe para compartilhar** pode nos remeter a um mercado de troca primitivo e superado. Mas, temos percebido cada dia mais, que esse parece ser o caminho mais viável para o futuro. Nunca, em toda nossa vida, nos sentimos tão valorizados pelo que somos e com a sensação de que realmente podemos colaborar com o mundo na plenitude do que temos a oferecer.

O desejo que surge em nós é de voltarmos para "casa" que já não sabemos mais ao certo onde é, para **fazermos uma casa do encontro, uma casa na mala**, quem sabe? Onde possamos receber artistas, criadores, viajantes que possam compartilhar suas histórias e colaborar conosco na criação de uma vida menos capital e mais plural⁵⁰.

⁴⁹ MAYUMI, Anelise. Registro Caderno de Campo, 04 de abril 2014

⁵⁰ MAYUMI, Anelise. 2014, Registro do Blog Fragmento na Mala: <http://fragmentourbano.wixsite.com/namala/single-post/2014/04/22/Moradas-Solid%C3%A1rias-e-Coletivas>

Já nos anos de 1980, Guattari nos atenta para um devir *grupal*, tratando naquele momento especificamente de uma classe operária trabalhadora que pudesse romper com a lógica da propriedade privada:

É preciso antes de mais nada acabar com o respeito pela vida privada: é o começo e o fim da alienação social. Um grupo analítico, uma *unidade de subversão desejante* não tem mais vida privada: ele está ao mesmo tempo voltado para dentro e para fora, para sua contingência, sua finitude e para seus objetivos de luta. O movimento revolucionário deve portanto construir para si uma nova forma de subjetividade que não mais repouse sobre o indivíduo e a família conjugal. (GUATTARI, 1987, p.17)

Assim como podemos pensar em modos plurais de propor a organização de morada (ainda que temporárias) algumas recentes incursões sociais tais como *Ocupe Wall Street* (OWS), ou *Ocupa Sampa*, ou ainda as ocupações realizadas pelos secundaristas nas escolas brasileiras, propõem-nos um habitar coletivo, um espaço de se fazer morada que possa romper com a lógica privada do capital, e nestes casos justamente questioná-las. As moradas temporárias do projeto *Fragmento na Mala*, tais como os exemplos anteriores, mais do que se edificarem fixamente, são acontecimentos pontuais e a sua potência não está na contagem do tempo cronológico, mas na intensidade das relações estabelecidas.

Ocupar
Pertencer
Habitar
Morar

Antônio/Belém-PA – 07 de maio de 2014

Quando deixamos São Paulo, sem muitas expectativas do que encontraríamos no caminho, tínhamos apenas uma certeza: se tudo der errado, chegando ao Pará, teremos o Antônio. Nada deu errado, mas ainda assim, chegar ao Pará e encontrar o Antônio, foi como um pequeno retorno ao lar.

Esse rapaz já começou nos ensinando um desprendimento e generosidade que creio que a cidade de pedra nos desensinou. Ao chegarmos a sua casa, o quarto que nos havia preparado era o seu, do qual retirou tudo, abrindo espaço para acomodar nossas confusões, transferido para o quarto de sua mãe, fez com que nos sentíssemos em um hotel, com banheiro privado, frigobar e tudo!

Antônio, como muitos de nós que escolhem o caminho das artes, mas não consegue viver ainda apenas dela, estava dividindo seu tempo entre seu trabalho, a universidade e a dança. E foi só a gente chegar para piorar ainda mais as coisas... Ele largou o trabalho para ficar mais tempo conosco (essa parte é mentira, não foi para ficar conosco, mas foi o que acabou acontecendo), e para o bem, ou para o mal, **passamos quase todo o tempo que estivemos com ele falando, pensando, estudando, festejando, respirando dança.**

Dizem que a pessoa é para o que nasce e tenho a impressão que Antônio nasceu para dançar. Existem pessoas que precisam dançar, o mundo precisa que eles dancem, Antônio é um deles. Uma entrega, uma alegria, incansável e inesgotável. **Nos levou a diversas festas, encontros, ensaios, apresentações, cursos, nos ensinou muito, sobre danças tradicionais paraenses, folclore, parafolclore e também sobre amizade.** Nos ensinou a comer pudim com farinha e aprendeu a comer açaí com leite condensado.

Tornou-se um irmão, um parceiro de ideias, um compartilhador de experiências. Esse boto desprendido de rótulos, tranquilo como um rio, e divertido como só um caboco poderia ser, nos deu o seu melhor e, égua, não iremos titubear em lhe dar o nosso melhor sempre⁵¹.

Este escrito retirado na íntegra do blog do projeto *Fragmento na Mala*, revela de outra maneira a paragem do tempo e o habitar. Como dito, os movimentos de ocupação anteriormente citados sublinham um modo de (re)pensar os espaços de moradia e compartilhamento da existência, viro a lente deste olhar para que filtremos o relato acima desta perspectiva, os movimentos “tão novos” de tencionar a vida privada são tradicionalmente praticados pelas comunidades, pelos quilombos, assentamentos, irmandades, aldeias, agrupamentos, terreiros. “**Benvindo, ela disse, e nenhuma palavra significa melhor o que eu sinto**”. No decorrer dos cinco meses habitamos lares, ocupamos quartos, salas, redes, todas estas pessoas nos abriram suas portas sem exigir nenhuma troca no registro dos valores de troca, da ordem do capital.

Fomos parar, ou melhor, fomos atraídos para a Casa Fora do Eixo. Encontramos Lamartine e parece que FOiDEUs!⁵²

Fomos encontrados por Lamartine Silva, integrante do Clã Nordestino (grupo de *Rap* maranhense), no segundo estado pelo qual passávamos, Amazonas. Lamartine é fundador do Movimento Organizado de Hip Hop do Brasil (MOHHB) e viajou por diversas periferias das cidades brasileiras encontrando e fomentando o conhecimento produzido a partir do *Hip Hop*⁵³. A partir deste encontro, e de uma parceria estabelecida em pesquisa e estudo com Lamartine tivemos a sua ativa intervenção em muitas das moradas que passamos a habitar deste ponto em diante. Por meio da rede que construiu nas andanças que realizou pelo país, abriu para nós muitas das portas das casas que compartilhamos no caminho. Em todos os

⁵¹ MAYUMI, Anelise. 2014, Registro do Blog Fragmento na Mala:

<http://fragmentourbano.wixsite.com/namala/single-post/2014/05/07/Ant%C3%B4nio-Barros-Ant%C3%B4nio-Totonho-Tonho-Tom-nosso-maninho-de-Bel%C3%A9m>

⁵² MAYUMI, Anelise. 2014, registro do Caderno de Campo, 22 de abril de 2014.

⁵³ Para maiores informações sobre o MOHHB e sua atuação no país, consultar o documentário “Hip Hop(e) in the favela” do diretor argelino Lazhari Abdeddaim.

estados pelos quais passávamos nos indicava pessoas, lugares, eventos, espaços para conhecer e criar redes, ligadas ao movimento *Hip Hop* e as manifestações tradicionais regionais, mestres e festividades.

Sarah Chermie/Salvador-BA - 07 de julho de 2014

Partimos de Palmeiras felizes e aliviados. Prontos para a última etapa da nossa jornada. Desta vez pegamos um ônibus até Salvador, até ontem não tínhamos onde ficar, mas, mais uma vez, o universo e Lamartine, nos conseguiram um teto. Ao chegarmos à casa de Sarah, grafiteira Chermie, encontramos também Onira e Pietra, uma família de raça, forte e que nos deu uma lição de moral, um banho de admiração e despertou-nos uma raiva de um país que ergueu-se contra seu povo para que os gringos viessem se divertir numa festa para a qual não fomos convidados. Dormi triste e impotente⁵⁴.

Lamartine Silva, assim como Antônio Barros, Iago Lunière, Manoel Rolla, Jorge Schutze, Edi Bruzaca, Willi Jamaica, Dedé, Sarah Chermie foram pessoas disparadoras de uma acolhida e da produção de um tecido alinhavado com múltiplos fios que se conectam possibilitando o surgimento de uma ideia de micro-morada. Sob a perspectiva das semióticas monetárias ou dos modos de financiamento, estes sujeitos fissuram um modo de produção da subjetivação capitalística, a resistência não tem outro caminho, só o coletivo.

Casa do Jorge/ Maceió-AL – 23 de julho de 2014.

À noite, caldo de feijão, e conversas transformadoras. **As noites na casa de um artista nos faz transpirar reflexões e repensar quem somos ou o que estamos fazendo.** Jorge falou do Douglas e da importância da sua pesquisa para a pedagogia, que desaprendeu a descentralizar o aprendizado e o conhecimento, e que a *cypher* é um exemplo vivo de um ambiente educacional⁵⁵.

Neste excerto acima, juntamente ao relato sobre Antônio Barros (07 de maio), é possível percebermos que coexiste ao habitar coletivizado um compartilhar de saberes que acontece no prolongamento extremo dos momentos vivenciados conjuntamente, transbordando tal qual erva-daninha aos pedaços de chão que se faz em toda extensão da com.vivência. A discussão de assuntos e reflexões que é cotidiana, prescinde do tempo de aprendizado formal, trata-se de uma produção de conhecer que se teia na rasura diária das horas. E de empréstimo, tomo as palavras de Guattari: “[...] não se trata aqui de opor uma formação a outra, uma codificação a outra, mas de criar condições que permitam aos indivíduos adquirir meios de expressão relativamente autônomos e, portanto relativamente

⁵⁴ MAYUMI, Anelise. Registro do Caderno de Campo, 07 de julho de 2014.

⁵⁵ MAYUMI, Anelise. Registro Caderno da Campo, 23 de julho de 2014.

não recuperáveis pelas tecnologias das diversas formações de poder.” (GUATTARI, 1987, p. 55)

Macapá-Amapá/ 28 de maio de 2014

[...] Nesta primeira noite conhecemos o Marabaixo do Mestre Pavão e ao Marabaixo do Laguinho.

Encontramos no livro "Sonora Brasil - Tambores e Batuques" do Sesc, um lindo relato acerca da história do Marabaixo contado pela Dona Josefa Pereira Laú, 84 anos, moradora da comunidade de Mazagão Velho, que reproduzo abaixo:

"A minha avó Florzulmira contava que lá na África, naquela era, não tinha um divertimento. Um tempo saiu uma escrava que conversava com a sinhá dela e pediu autorização para formar um coco, no terreiro da casa de chão batido, duro como cimento. Nos domingos, ela convidava as outras escravas para dançar o coco. Os muchés iam bater a zanga, a caixa, como a gente chama hoje, naquele tempo era a zanga. Os muchés eram os homens, as senhoras eram tratadas de Sá, Sá Maria, Sá Paula, Sá fulana [...] os homens de muché, muché Antonio, muché Pedro... era assim. Então tinha aqueles muchés que sabiam tocar zanga. Eles mesmos faziam e eles mesmos tocavam, eles mesmos tiravam aquelas músicas da cabeça deles. Faziam a música, cantavam, tocavam. Tinha isso lá na África. Era como eles se divertiam. Quando as senhoras ouviam a música ficavam com vontade de ir e fugiam das senzalas, das sinhas, e iam lá dançar. Quando as sinhás sabiam, botavam elas nos troncos de castigo acorrentadas nos braços, no pescoço. **Esses colares que a gente usa representam aquelas correntes que acorrentavam elas, nos troncos, nas senzalas.**

Vieram para o Brasil portugueses ricos que mandavam na África comprar escravos. Havia pessoas que tinham 10, 15 escravos, e vendiam pra vir para o Brasil. Eram vendidos os escravos. Uma vez foi lá um navio comprar escravos, o dono dos escravos que faziam o coco vendeu os escravos do coco, os muchés, as sás, Sá Maria, Sá Joana... Aquelas pessoas embarcaram. E um muché não queria embarcar, não queria embarcar, mas ajeitaram até que embarcaram ele forçado. Sabe como é, uma coisa que a gente faz obrigado. Ele veio obrigado e se emperreou, emperreou, se emperreou. Era daqueles negros, mesmo! Daqueles de dante. Não quis falar, não quis beber, não quis comer. Não falou com ninguém. Zangou, zangou... E essa viagem dizem que era de mês. Assim eles vieram, e esse homem nada. Agradavam de todo jeito e nada, ele definhou... e morreu, de fome, de sede. Não quis nada! Morreu no porão do navio. E agora? O que fazem os outros? Só faziam rezar, rezar, fizeram o velório, e ele já estava com mau cheiro. E ela, uma velha do grupo, reuniu os companheiros lá no porão e disse: 'Fulano vai nos fazer mal! Já está com esse mal hálito! O mar, Deus fez e consagrou. O mar é consagrado, vamos despedi-lo e jogá-lo no mar.' E assim fizeram. Despediram e jogaram o cadáver no mar. Eles vinham subindo e o corpo desceu sobre as águas, rolando de mar-a-baixo, sobre as ondas. Ela disse: 'Aonde nós chegar e ficar, faremos um coco em homenagem a ele.' Aí chegaram a Terra de Santa Cruz. Saltaram, a senhora contou a história lá e disse: 'Nós queremos fazer um coco aqui, em homenagem ao fulano.' Trouxeram as zangas, os outros muchés, bateram as zangas e elas cantaram. Foram cantar aquele coco, e jogando verso pro fulano... e cantaram, cantaram, cantaram. Depois acabaram. Aí ela reuniu de novo e disse pros outros: 'Agora essa nossa dança, esse coco, não vamos mais tratá-lo de coco. Nós vamos mudar o nome dele, vai ficar MARABAIXO.' Homenageando esse muché que era o líder deles na África. (informação verbal)".

Amapá é um estado predominante negro. Os últimos dados do senso apontam que 70% da população macapaense é composta por afrodescendentes. O que faz com que a cultura trazida e herdada da nossa mãe África ainda pulse latente.

Por meio de uma amizade feita, como o nosso encontro com o Macapá, quase sem querer, o querido Nego Jamaica nos levou para conhecer a comunidade quilombola

do Curiaú. Do qual é morador, defensor e apreciador. Neste passeio um pouco rápido, mas já apaixonante conhecemos um pedacinho encantado desta parte do Brasil.

Em 1998, o quilombo foi regularizado, pela Fundação Palmares, órgão ligado ao Ministério da Cultura. Segundo consta foi o primeiro título de quilombo no país, e em 03 de novembro de 1999, Curiaú recebeu oficialmente o título de “comunidade remanescente de quilombo”. Essa titulação garante direitos constitucionais e políticos, sobretudo no que se refere à demarcação de suas terras.

Lá tivemos o prazer de ter uma rápida conversa com o Sr. Sabá, agricultor e escritor. Conhecemos também a família do Nego Jamaica, sua avó D. Zefinha e sua mãe D. Creuza, ambas cantadeiras e dançadeiras de Marabaixo, tivemos até o privilégio de escutarmos um **ladrão** no quintal da casa. Douglas recebeu até uma rima especialmente pra ele, **na cozinha**, enquanto saboreávamos um café especial, cheio de **segredos** e de um sabor único e delicioso. **Segredo de família**, nem adianta tentar...

Finalizamos a manhã no Curiaú com um delicioso banho no rio, transparente e lindo como o Céu!

À noite voltamos ao Curiaú para o Marabaixo de Santa Maria, que mantém a tradição ainda mais enraizada. Quanta boniteza![...] ⁵⁶

Deste relato, alguns pontos em cruz chamam a atenção para uma leitura refletida. No relato de Dona Josefa, que é **uma** das tantas versões, uma infinidade de possibilidades de sabenças contidas, mas dois pontos me tomam. O primeiro deles: sobre a história contada de como nasce um nome, neste caso a nomeação de uma história, de um acontecimento, e uma transposição em terra, em gesto, em canto, movimento de um acontecimento que ganha um título, titulação. O Marabaixo⁵⁷, na voz e memória de Dona Josefa, traça uma rota circular de homenagem, ancestralidade, história. Neste sentido, Leda Martins nos ajuda a perceber que nas culturas negras:

[...] a memória do conhecimento não se resguarda apenas aos lugares de memória (lieux de mémoire), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória (milieux de mémoire), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes da memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. (MARTINS, 2002, p.72)

Sendo assim, trago para junto o segundo ponto deste registro a qual convido a reflexão. Tal qual o corpo e o canto, os acessórios podem fornecer outras camadas de memória e registro no Marabaixo. Dona Josefa traz em sua memória em palavras o

⁵⁶MAYUMI, Anelise. Registro do Blog Fragmento na Mala. <http://fragmentourbano.wixsite.com/namala/single-post/2014/05/28/No-meio-do-mundo-Macap%C3%A1>

⁵⁷ Para saber mais sobre o Marabaixo indicamos abaixo dois documentários disponíveis na internet.

significante do uso dos colares feitos pelas mulheres no Marabaixo, um acessório que poderia passar (em brancas nuvens) facilmente como adorno meramente estético a compor este fazer. Segundo ela, os colares são representações de instrumentos utilizados pelas "sinhas" para prender e castigar mulheres que fugiam das senzalas para dançar:

Importa-nos assinalar que, em África, assim como nas culturas afro-americanas, um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes, e outros objetos côncavos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras e outros adornos que revestem o sujeito, além de outros arabescos que ornamentam sua pele e cabelo. Alinhadas numa certa posição e ordem contíguas, as contas, sementes, e conchas, assim como certos desenhos, funcionam como frases e frases compondo textos, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, signo, intérprete e interpretante, simultaneamente. (MARTINS, 2002, p. 82)

Sem fugir deste com-texto, abro espaço para as cantadeiras dos *ladrões* do Marabaixo:

[...] que no referido cenário cultural recebem a nomenclatura de “ladrões”, haja vista que tais produções (versos) são marcas da oralidade por serem criadas de acordo com a descrição dos acontecimentos que caracterizam o cotidiano e a história dos afrodescendentes no Estado do Amapá. O uso do termo “Ladrões” para designar os versos se dá pelo fato destes surgirem muitas vezes do improviso na roda de Marabaixo, e ser “roubado” por cantadores, ou seja, repetido em coro pelos participantes da dança, até que outro “ladrão” seja criado e roubado sucessivamente (COELHO, et.al, 2016, p.22-23).

Segundo Claudionor dos Santos⁵⁸, em seu blog dedicado à cultura amapaense, quem cometia uma “gafe” ou dava uma “mancada”, podia ter certeza de que nas festas do Marabaixo, o caso seria exaustivamente explorado, em forma de versos. Os versos roubam os acontecidos dos membros da comunidade, por este motivo o verso teria ganhado esse nome “ladrão”.

Deste roubar, que multiplica mais do que subtrai, desafio ainda um último ponto deste relato: o segredo. Acredito que já tenha sido possível perceber até aqui que muitos dos fios que puxo de um relato se interligam a outro, se conectam a outro fio de outro relato e as reflexões por elas motivadas transbordam também nos fios de referencial que vem a compor estes pensares.

⁵⁸ Blog Claudionor Santos

Da mesma forma, o segredo é outro fio a compor esta tessitura de uma possível educação transbordante que acontece dentro (fora, escorrendo, explodindo, fissurando) das culturas negras, africanas e afro-diaspóricas, sendo assim transpassa, em renda, diversos relatos aqui expostos. É o segredo de família e cozinha que vivenciamos junto à família de Willy Jamaica, no café de Dona Zefinha, nos cantos, nos ladrões, nos colares, nos tecidos, nos nomes que (des)velam alguns tantos segredos:

No discurso do segredo negro, as palavras estão no mesmo plano que os gestos, os deslocamentos do corpo, os sons, os objetos, os cânticos, o sopro vital (pois tudo isso pode conduzir axé), que reconstroem ritualisticamente, por "feitiço", o mundo. Por outro lado, esse discurso implica um amplo conhecimento interpessoal, que hoje no Brasil (como outrora entre Bahia e África) atravessa as fronteiras dos estados, das diversas classes sociais, em função tanto de relações iniciáticas como de consultas de assistência humana (MUNIZ, 2005, p. 122).

O segredo, sopro vital, que (as)salta no ladrão do marabaixo, no corpo das dançadeiras, no tocar dos muchés, na terra, no plantio, no rio, no cheiro do café. Creio que não vislumbro me aproximar dos que, com certeza, revelam suas consistências de categoria, mas ao retornar a estes segredos segregados, degredados, sem a pretensão de revelá-los, estou re-olhando para que possamos olhar mais uma vez, descolonizadamente, a mais real, em aparência, das realidades.

Dançado em uma roda que circunda o terreiro atrás dos tocadores, as cantadeiras conduzem a festa com sua voz forte entoando os "**ladrões**" (que são as músicas, as toadas cantadas e improvisadas). **As dançadeiras lindas com lindas saias rodadas e pés desatados colorem toda a festa.**

As mulheres, moças, crianças e senhoras dançam juntas girando a beleza. Uma toalha no ombro adornada como o figurino compõe a noite quente onde se sua a "Gengibirra" (cachaça feita de gengibre) que aquece a festa e que é oferta da família que oferece o Marabaixo, assim como o Caldo. Sem caldo e sem gengibirra, não tem Marabaixo!⁵⁹

Esse 2º excerto acerca do Marabaixo, manifestação cultural própria do Amapá, indica um protagonismo feminino de quem dança e de quem puxa os cantos. Toda a composição tramada pelas mulheres no fazer do marabaixo confronta uma ordem patriarcal e falocrática do desejo, ao se tecer enquanto potencializador de resistência que atua como produtor de poder, uma reapropriação subjetiva que se dá a partir de uma reapropriação corporal. Pensando a partir da categoria de devir mulher, proposta por Guattari (1987), compreende-se

⁵⁹MAYUMI, Anelise. 2014, Registro do Blog Fragmento na Mala - <http://fragmentourbano.wix.com/namala#!No-meio-do-mundo-Macapá/cmbz/FE9DE5C2-1183-4E53-AF0C-F5A90A83FE65>

este devir como um devir que se distancia do binarismo do poder fálico, mas encontra na fissura deste uma potencia para transbordar “como linha de fuga do *socius* repressivo” (Guattari, 1987, p. 36).

“Minha mãe sempre disse: ‘sabe o que me ajudou a criar vocês? Nove filhos sem pai? As festas que eu ia.’”

(Informação Verbal – Pedro Peu filho de Eulália dos Santos Soares⁶⁰)

Este encontro de corpos, que leva a outros e a outros encontros, nos fizeram encontrar os espaços de festejar:

Todos os nossos domingos em Belém tinham destino certo: Coisa de Negro em Icoaraci.

O "Coisa de Negro" é um ponto de cultura que fomenta justamente as artes e expressões da cultura negra, e aos domingos realiza uma festa com música ao vivo para que ocupemos o terreiro com muita dança popular.

Todas as noites dois grupos se apresentam, um convidado e o da casa. **E foi este um dos lugares que pudemos vivenciar mais verdadeiramente as danças paraenses. Carimbó, lundu, boi, marujada, forró, xote, tudo junto para que pudéssemos dançar e aprender.** E lá também era nosso único ponto de encontro com o Boto Ambé, nosso amigo também do 33º ENEPe⁶¹ e que **dança encantando a todos no terreiro**, um ser cheio de vida e carinho, que incansavelmente animava as noites paraenses. Os paraenses são muito festeiros.

Apenas observando são tantas as minúcias que pude registrar. **Os olhares, o envolvimento, o balanço dos quadris, o convite a dança, os braços, os pés descalços, os chapéus ao redor das saias.** Como muitas partes da nossa cultura popular, a tradição nasce das festas e foi nas festas que mais aprendemos⁶².

O relato acima já nos deixava entrever um caminho desejável e possível do aprendizado que a(com)tecia nas festas e nas celebrações. Assim como a alegria, a diversão também se faz vista no trecho abaixo:

A Contem Cia de Dança é um grupo de dança contemporânea criada pela intérprete-criadora Francis Baiardi. Um dos braços da Cia é o FACCI-Centro de Investigação em Arte e Cultura-Amazônica de pesquisas da cultura afroameríndia, composto por Cléia Alves artista, dançarina e pesquisadora de danças brasileiras, Francis Baiardi e Amanda Pinto. Este primeiro contato com o grupo nos encheu de vontade de conhecer mais o trabalho e também os estudos desenvolvidos por elas [...]

[...] Pensando no perfil e objetivos da cia, estruturamos uma oficina que pudesse oferecer aos corpos contemporâneos uma experiência em dança através de algumas

⁶⁰Encontro do Fórum Permanente de Danças Contemporâneas: Corporalidades Plurais. Oficina Cultural Alfredo Volpi, Itaquera-SP. 06 de agosto de 2017.

⁶¹33º ENEPe – Encontro Nacional de Estudantes de Pedagogia – Belém do Pará, julho de 2013.

⁶²MAYUMI, Anelise. 2014, Registro do Blog Fragmento na Mala: <http://fragmentourbano.wixsite.com/namala/single-post/2014/05/10/Coisa-de-Negro-Espa%C3%A7o-Cultural>

vertentes das Danças Urbanas. Propusemos, assim, **uma vivência com as danças sociais, o popping e o locking, numa perspectiva de encontrar nas técnicas destas danças um outro potencializador do corpo que dança na contemporaneidade.** Para além das integrantes da Cia, algumas vagas da oficina foram abertas para o público em geral e tivemos um grupo de aproximadamente 16 pessoas, em sua maior parte já dançarinos. A troca foi riquíssima, além de muito divertida. Douglas compartilhou de alguns fundamentos do *popping* e propôs que cada um experienciasse aquele pouco no seu corpo, na sua dança, na sua forma de expressão e, **porque não, de diversão na cypher, ou roda final**⁶³.

Este, como muitos outros registros do blog ou caderno de campo apontam para os espaços de festa, de encontro, enquanto um lugar potencial de aprendizado:

Sem ser nem querer ser filosofia, o elemento negro reconhece o real na forma da *alegria*: o ritual comporta tensão, mas implica principalmente júbilo intenso. Alegria não se define pela explosão do riso, mas pela aprovação irrestrita do real, do Cosmos - é um sentimento intenso de prazer diante do imediato, da vida singularizada, como no *Kairós*, num "aqui-e-agora". Ela prescinde de legitimações externas, seja de uma *Ideia* transcendente, seja de um *Ser* originário (em relação ao qual o homem estaria sempre em falta). É com um tal sentimento do mundo que se dribla a universalização (metafísica) das coisas (SODRÉ, 2005, p.139).

Ritualizar a existência também é um movimento da margem, cada giro, cada olhar conta um ponto, uma ritualização do movimento se apresenta no fazer em festa.

Belém – PA/ 07 de maio de 2014

Com relação a dança do Carimbó praticada em Santarém Novo, ela é menos sensual do que as mais conhecidas na capital, justamente por estar ligado a uma festa sagrada. O foco está nos pés, em arrastar o pé, bater o pé e sapatear. Ao conversarmos com o festeiro e dançarino Aldery Dias ele nos explicou que a batida do pé vem de raiz indígena, lembrando os movimentos do toré. Já o quadril e o rebolado é herança africana. A dança acontece sempre em casal - cavaleiro e dama -, sempre em círculo anti-horário os casais giram pelo salão.

Os festeiros tem uma vestimenta recomendada para a festa de São Benedito. Os cavalheiros devem usar roupa social completa: paletó, gravata, sapato e calça. As damas de saia longa. Caso o traje não esteja adequado o "regente" do salão ou baile, convida discretamente a pessoa a se retirar.

O aprendizado é realizado nas festas, antigamente apenas maiores de 18 anos poderiam participar da festa, no entanto pelo receio da perda da cultura dado o desinteresse dos jovens, atualmente todos podem participar. **E cada corpo determina a sua dança, se os corpos não são iguais, não tem porque dançar igual!** E a cidade possui até um grupo de carimbó mirim!

Assim como o aprendizado da dança, o mesmo acontece com os instrumentistas. Composto por pau e corda, a percussão come solta! Todos os curimbós são feitos pelo mestre Sabá que desenvolveu uma técnica de escolha do tronco e trabalha no instrumento da retirada da madeira até o último nó⁶⁴.

⁶³MAYUMI, Anelise. 2014, Registro do Blog Fragmento na Mala: <http://fragmentourbano.wixsite.com/namala/single-post/2014/04/24/Contem-Dan%C3%A7a-artes-parceria>

⁶⁴MAYUMI, Anelise. 2014, Registro do Blog Fragmento na Mala: <http://fragmentourbano.wixsite.com/namala/single-post/2014/05/07/Carimb%C3%B3-de-S%C3%A3o-Benedito-de-Santar%C3%A9m-Novo>

A partir deste excerto, mais uma trança a ligar fios sobre como o corpo se apresenta enquanto potência de subjetivação singular dentro dos fazeres do carimbó, seus processos, procedimentos, diálogos, tramas e redes. Existe uma série de pequenas condutas a serem seguidas pelos dançantes do Carimbó de Santarém Novo que, no entanto, revela uma possibilidade de se singularizar no coletivo, quando se afirma que cada corpo possui a sua dança, já que ninguém é igual.

Encontrar as percepções de sensibilidade que estão tramadas nos contextos de educação a partir do corpo considerando que cada uma das manifestações especificamente apresenta múltiplas modulações em seus fazeres, pode ser um dos caminhos para entrever como estes grupos produzem “novos agenciamentos de singularização que trabalhem por uma sensibilidade estética, pela mudança da vida num plano mais cotidiano [...]”. (GUATTARI, 2010, p. 29-30)

São Luís – Maranhão/ 15 de junho de 2014

Esse é o nosso 5o estado e o corpo e a alma começam a pedir calma. A sede pela pesquisa parece ter diminuído e nasce um desejo de aproveitar. Conhecer, farrear, festejar e ao mesmo tempo descansar. Não estamos de férias e não paramos de trabalhar nem um minuto desde que chegamos! Ufa...⁶⁵

As estrias, pequenas cicatrizes na pele, de um ir e vir que deixam marcas, corpos implicados na pesquisa também cansam e sentem o peso da imersão, aqui ou lá. No trecho acima, retirado do caderno de campo, as palavras registram uma *diminuição da sede* por **um modo** de fazer pesquisa e o *corpo a pedir calma*. O quinto estado pela qual passávamos, do segundo para o terceiro mês em movência constante, o prisma do tempo no espaço e o esgotamento de **um modo** constituído em nós de fazer pesquisa. Bem, ir ao rio é pesquisar? *Conhecer, farrear, festejar* é pesquisa ou não? Com este registro dizia sobre uma diversão que está separada do estudo, ou não?

Deslocada em outra encruzilhada confrontava um fazer de pesquisadora de herança tradicional jesuítica colonizadora acadêmica sudestina com um fazer de celebração. "Com sentidos demais o mundo ficou sem sentido" (OLIVEIRA, 2012, p.41). Não pretendo com esta reflexão sugerir que exista apenas um modo de fazer pesquisa, mas que os modos aos quais tínhamos sido apresentados até aquele momento perdiam o sentido diante dos viveres

⁶⁵MAYUMI, Anelise. Registro Caderno de Campo, 15 de Junho de 2014.

das festas, de frente ao desejo nascente de *aproveitar*. Junto a Muniz Sodré (2005), revolvo a ideia da alegria e júbilo entre-postas à cosmovisão africana, na festa a obrigatoriedade do trabalho assalariado dá lugar a devoção, com sentido de dedicação e aFÉto⁶⁶, à elaboração do rito. Tendo isso em vista, o que pode (vir a ser) a pesquisa?

Provoco com Sílvia Cusicanqui Rivera (2010), mais uma vez, metalinguisticamente a própria pesquisa, a pesquisa própria que aqui se apresenta, ao tirar o pó do tão surrado Althusser (1980) para repensar o "papel do intelectual", esta pele de papel de onde e para quem e como falo:

Aludo a este crucial tema - o papel dos intelectuais na dominação do império - porque acredito que temos a responsabilidade coletiva de não contribuir a renovação desta dominação [...] A estrutura ramificada do colonialismo interno-externo tem centros e subcentros, nós e subnós, que conectam a certas universidades, correntes disciplinares e modas acadêmicas do norte, com seus equivalentes no sul (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p.63).

É possível afirmar que o cansaço do modo de pesquisa branco (de papel e tez) começa a aparecer porque estávamos em contato com um modo de celebrar (a pesquisa) das manifestações, esquivando dos modos de fazer pesquisa colonizadamente. Neste momento é que se percebe o quanto estamos tentando adentrar o *modus operandi* hegemônico inclusive na legitimação da reflexão que se constrói. E onde fica a nossa responsabilidade coletiva de não contribuir para um re-colonialismo diário?

A noite fomos convidados pela queridíssima Silmara Costa que desenvolve um trabalho de longa data no cenário das artes, mais especificamente no teatro roraimense junto a Associação Roraimense de Artes e Promoções Artísticas e junto a sua mãe, D. Albertina, uma senhora encantadora, sorridente e festeira! Para visitarmos o Cantá, onde ocorreria a abertura da comemoração da Semana Indígena na comunidade da Taba Lascada em celebração ao Nono aniversário de homologação da comunidade! **Aqui, tomo a liberdade de fazer um adendo que faz com que eu me sinta uma ignorante, no entanto muitas pessoas que conheço também são ignorantes neste assunto, por isso, sinto a necessidade de compartilhar: esta semana muitas comunidades indígenas estão realizando suas comemorações por conta do dia 19 de abril, dia do Índio. Em toda a minha vida, principalmente escolar, passei vários anos pintando uma pena mimiografada sem compreender ao certo a que se devia esta comemoração. A caminho do evento (que fica**

⁶⁶Termo cunhado pelo fotógrafo Roger Cipó, inicialmente para nomear uma série fotográfica sobre o Amor entre Orixás e Fiéis nos terreiros. "A série fotográfica aFÉto é um registro das emoções do povo de santo e sua relação de amor com as Divindades Ancestrais das Áfricas, que por intermédio de seus descendentes, assumem a condição física, para ampararem os filhos e as filhas de Orixá. Mais que compartilhar lindas histórias de amor em imagens, em tempos de intolerância e crimes que violentamente agredem a religiosidade negra, o fotógrafo Roger Cipó propõe sensibilizar para a urgente importância de aceitar e respeitar a fé do outro" (Blog Olhar de um Cipó).

distante da capital) a Silmara e sua mãe (que são macuxis) foram nos contextualizando e ensinado mais acerca das populações indígenas de Roraima e suas lutas. E foi aí, e somente aí, que tomei conhecimento de que nesta semana, próxima do dia do Índio, várias demarcações de terras indígenas foram homologadas e as comunidades passaram a ter o seu espaço. A comemoração que realizam na semana e dia do Índio é grande, é a comemoração de uma conquista por espaço, pelo seu território.⁶⁷

Tal qual a comunidade negra brasileira, os negros da terra⁶⁸, cada povo indígena sofre um processo de invisibilização, estigmatização, extermínio e apagamento na história de constituição deste território colônia nomeado Brasil, processos estes que muitas instituições de educação instituem na continuidade de a reproduzir. Durante o projeto Fragmento na Mala, principalmente no estado de Roraima, pudemos estar muito próximos às comunidades indígenas macuxis e whapitchanas. Em 1940 ocorreu o I Congresso Indigenista Internacional na cidade de Patzcuaro, México. Essa convenção, formada por representantes dos povos originários de diversos países americanos, tinha o fim de discutir formas de zelar pelos direitos destes povos em todo o continente. Um dos resultados do congresso foi a criação do Dia do Índio. Vários países da América foram convidados para institucionalizarem a data, inclusive o Brasil. Embora o então presidente Getúlio Vargas não tenha acatado a sugestão de início, acabou formalizando o Dia do Índio por meio do Decreto-lei nº 5.540, de 02 de junho de 1943, após a insistência, articulação política e luta de diversos povos do território brasileiro⁶⁹.

Mas isso não é coisa que se aprende só em livro...

Eu não aprendi a pensar as coisas da floresta fixando os olhos em peles de papel. Vi-as de verdade, bebendo o sopro de vida de meus antigos com o pó de yãkoana que me deram. Foi desse modo que me transmitiram também o sopro dos espíritos que agora multiplicam minhas palavras e estendem meu pensamento em todas as direções. Não sou um ancião e anda sei pouco. Entretanto, para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos. Desse modo, suas ideias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e distorcidas e talvez até percam a vontade de nos destruir. Se isso ocorrer, os nossos não mais morrerão em silêncio, ignorados por todos, como jabutis escondidos no chão da floresta. (KOPENAWA, 2015. P.76)

⁶⁷MAYUMI, Anelise. Registro do Blog Fragmento na Mala. <http://fragmentourbano.wixsite.com/namala/single-post/2014/04/17/Kaimen-Manawyn-Seja-bem-vindo-em-waptchiana>

⁶⁸Segundo Kaká Werá: “**Negros da terra** era como os portugueses apelidavam os escravos indígenas no Brasil” (*Jecupé, Kaká Werá. A Terra dos Mil Povos: História Indígena do Brasil Contada por um Índio. São Paulo: Editora Peirópolis, 1988. p. 15.*)

⁶⁹ Site História de Tudo

Chama atenção o fato de que, segundo os dados mais recentes do Censo de 2010, a população indígena brasileira está próxima a 817,9 mil pessoas. O mesmo censo aponta que São Paulo é o 4o município com a maior população indígena (população absoluta) no Brasil: 12.977 indígenas, dos quais quase 2 mil em aldeias⁷⁰. Novamente repenso minha trajetória de viagem e aprendizado acerca das coisas que tangem a minha existência: onde estavam estas informações durante a minha formação no ensino básico, no ensino superior? Em minha formação de pedagoga, que tem em sua diretriz o ensino a outros sujeitos, a garantir meu direito de aprender sobre a história acumulada produzida pela humanidade, onde estavam os indígenas? Nas peles de papel?

Mais uma vez me rebroto desengolida. Qual a finalidade mesmo desta educação escolarizada a não ser manter fora, longe, exclusivos, aqueles que nunca lhe interessaram?

Ainda sabendo pouco do muito que há que ser dito para que possamos parar de matar em silêncio na e longe da floresta, me inclino sobre a vontade de destecer-tecer nas palavras sobre o convite e tomar cuidado para não olhar apenas focado, sem dar-me a chance também de perceber alguns outros passos. Dona Albertina e Silmara nos convidaram a estar nesta celebração, na comunidade da Taba Lascada com elas, não se tratava de uma festa que acontece para turistas, trata-se de uma comemoração marcada por discussão, debate, balanço. Fomos por elas apresentadas às lideranças do grupo, acolhidos e recebidos na causa. E no entre-caminho, entre-chegar, entre-saber, entre-conhecer, há um desvão que nos tornou com. No caminho, ao nos contarem suas histórias de luta no entre (cidade-aldeia), contaram o que se aprende apenas quando se anda lado a lado, foi este andar junto desjuntado que nos levou a possibilidade de ver o *parixara*, de vivê-lo, de dançá-lo, de nos reconhecermos também nele. E ainda sobre o entre, junto a Renata Lima (2012), repiso nos saberes de dança:

Daí o interesse em destacar a dança brasileira contemporânea no cenário da dança por sua intersticialidade, por constituir um "espaço entre" que, além de incidir na possibilidade de buscas por texturas e singularidades do movimento na dança (como a própria dança contemporânea por si só já o faz), contribui inevitavelmente para a reflexão sobre fronteiras: eu e o outro, nós e eles, dentro e fora, centro e margem. Se as fronteiras por si só promovem a diferenciação e o estranhamento, esse "espaço entre" pode promover o reconhecimento, a troca e a empatia (LIMA, 2012, p.114).

⁷⁰ Referência Censo IBGE 2010

O que-há-de-vir? O que há devir?

“Foi uma das melhores coisas que já fiz. Pegamos carona com caminhoneiros, dormimos na beira de estrada...

Entre Maranhão e Bahia

(23 de junho)

Saímos de Santo Amaro na madrugada rumo a Barreirinhas. Esperávamos encontrar uma BR por lá e alguma carona rumo a Bahia. Quando chegamos lá, percebemos que estávamos na cidade errada, mas na hora certa. Encontramos um caminhoneiro de SP, que **muito desconfiado** aceitou nos dar carona. **Parece até que tinha sido combinado.** Nós não tínhamos dinheiro, **apenas 50 reais**, tínhamos que seguir e seguimos. Roberto parou em algumas cidades para fazer entregas e nós o ajudamos. **Ele pagou nosso almoço** e paramos num posto para assistir ao jogo do Brasil. Dormimos no seu caminhão, **dentro da caçamba** para seguirmos viagem pela manhã. **O que me deixa segura é ter meu Preto comigo.**

(24 de junho)

Acordamos cedo e seguimos com Roberto para Timon, onde ele nos deixaria. Ainda fizemos uma última entrega com ele e almoçamos juntos. **Foi muito bacana e mais tranquilo do que imaginamos e o lance é esse, é possível, só não se pode ter pressa [...].**

(26 de junho) Madrugamos rumo ao nosso destino, Bahia! Foram muitas as tentativas de carona até o nosso objetivo, não foi fácil, **mas eu entendi tantas coisas sobre viver.**

Às vezes não conseguíamos carona, mas algum dinheiro, que nos ajudava a chegar um pouco mais a frente. Meu Preto, com um humor indestrutível se manteve presente comigo todo o tempo.

A 1ª carona até o Marco Zero foi com um **senhor que me fez fazer o almoço para ele!** Depois um ônibus até Água Branca, de lá conseguimos 50 reais e tomamos um ônibus até Floriano!

Em Floriano encontramos outros caminhoneiros legais e gente muito boa. **Adormecemos na rede, embaixo de um caminhão na beira da BR no interior do Piauí. Tão inusitado e tão feliz! O horizonte existe para isso, para nos fazer caminhar.**

A junção destes três recortes que também fariam sentido dispostos de outras formas pelo espaço, tende a chamar atenção sobre um processo de deslocamento dos corpos em estado de viagem produzidos pela falta (de dinheiro principalmente) e pelo investimento em uma forma de atravessamento outra que não o já multiplicadamente (re)conhecido: pedir carona.

Sobre quatro rodas, um guia pelas BR's, uma cartografia a se fazer entre postos de gasolina, estradas, poeira e calor. Uma inquietação incômoda causada por ser mulher, a opção pela carona escancarava alguns medos latentes de caminhar neste terreno. Iniciei este movimento primeiro em mim, ao escolher cuidadosamente (como em qualquer outro dia que temos que sair para a rua) a maneira como me vestir para me proteger, vestir-me como homem. Calças emprestadas do Douglas, camiseta bem larga, nada que pudesse marcar qualquer curva ou saliência na via deste corpo pelos olhos dos outros. Cabelos presos, escondidos por um lenço, e a segurança (ainda cambaleante) em ter um companheiro com quem dividir a carona. Numa paisagem predominantemente masculina, que poderia ser também hostil, pude encontrar pessoas, tão inseguras quanto nós mesmos e que no estranhar do nosso pedido de carona, foi possível nos tornarmos familiares num almoço na beira da estrada, no compartilhar de um segredo de família, na discussão política da presidenta, em ouvir juntos Zé Ramalho e dividir uma lata de doce de goiaba.

Microfissurar esta lógica capital? Pedir e receber como presente. Edouard Glissant (2011), no livro *Poética da Relação*, nos provoca com a categoria *Nomadismo Circular* que seria "uma forma não intolerante da sedentariedade impossível" (GLISSAND, 2011, p.22). Ao pensarmos sobre essa circularidade espiralar do deslocamento, percebo que no momento do encontro não existia passado, só o futuro, um caminho à frente, que precisávamos ganhar, até onde podíamos chegar? O corte do tempo acontecia ao dar a partida no caminhão e no trajeto que percorríamos juntos. Nenhum daqueles caminhoneiros sabe se chegamos onde queríamos e nem sobre o projeto *Fragmento na Mala*, agora aqui (des)tecido. No caminho deles entrecruzaram dois nômades viajantes que só tinham futuro (ainda que isto não queira dizer frente), deste livro eles não sabem nem o começo, nem o fim, porque os encontros também são e fundamentalmente são o entre.

Avesso Bíblico

*No início,
já havia tudo.*

*Mas Deus era cego
e, perante tanto tudo,
o que ele viu foi o Nada.*

*Deus tocou a água
e acreditou ter criado o oceano.*

*Tocou o chão
e pensou que a terra nascia sob os seus pés.*

*E quando a si mesmo se tocou
ele se achou o centro do Universo.
E se julgou divino.*

Estava criado o Homem.

(Mia Couto, Maputo 2005. In: Idades, Cidades, Divindades)

E sobre o que é divino?

“...e no tambor eu vi deus. Virei devota de São Benedito, no Bumba boi me encantei com brilhos e espelhos que me refletiam. Na festa da Jurema dancei com tantos deuses e deusas e desde então carrego sempre uma rosa branca comigo, símbolo de poder e solidificação.”

Meu conflito corpóreo-espiritual com as religiões cristãs tencionam minha paz desde muito antes. Cresci em um ambiente familiar privilegiado de pluralidade de devoção, com pai ateu e mãe esporadicamente frequentadora de diversas práticas da fé (não apenas cristãs, mas budistas, espíritas, etc), eu pude não acreditar em deus por muito tempo e depois dos ensinamentos de história aprendidos na escola, questioná-lo. E depois ainda, na universidade, aprender sobre como as fés estão muito distantes dos conhecimentos (ou da fé) científicos, o qual comecei a ser praticante. Praticante da fé científica demorei a perceber o quanto o divino habitava todo o ser e fazer presente nas manifestações que vivenciávamos em viagem:

Sheknah Crew/Guamá-PA – 06 de junho de 2014

Antes de deixarmos o espaço recebemos agraciados suas orações, e protegidos de todo e qualquer mal, seguimos pela estrada das nossas passagens [...] ⁷¹.

Sobre os dias que fui crioula/São Luís-MA – 13 de junho de 2014

Vi o tambor virar dia e ser iluminado por aquilo que não se vê...

A alvorada toca de leve a luz do fogo e pede licença pra entrar. Os tambores agora seguem em cortejo até o altar, onde nos olha São Benedito, ele olha pela casa, pelo Mestre Amaral, por sua família, por todos nós, pela nossa irmã do atlântico... Somos todos tomados pelo cansaço e pela necessidade de renascer. Os coreiros não param, tampouco as coreiras, todos no extremo do dia, no limite da noite, a toada, o tambor,

⁷¹MAYUMI, Anelise. Registro do Blog Fragmento na Mala: <http://fragmentourbano.wixsite.com/namala/single-post/2014/06/06/Sheknah-Crew>

os giros, o suor, o calor, os pés que já não tocam o chão, os olhos que já não focam mais, a busca, o desejo de chegar, a obrigação de permanecer, nada mais tem fim, tudo é só o começo e a pausa.
E foi ali que eu vi a Luz⁷².

Ver os encantados dançarem/Paulista-PE – 23 de agosto de 2014

Fomos com a Pollyane, a seu convite, a casa Ilé Àse Òrìsànlà Talábí. Uma casa de Xango. Como se os Orixás tivessem escutado nosso desejo. Foi uma das vivências mais inesperadas e reveladoras que tive. Um misto de medo do desconhecido com a vontade de conhecer. O deslumbre com a beleza e os deuses vieram para a festa! Era a noite da Jurema, a Pomba Gira girou e me fez feliz [...] Dancei, festejei, celebrei, emocionei e encantei. Creio que ele estava certo quando disse que não acreditava num Deus que não soubesse dançar⁷³.

Estes trechos, neste momento-movimento, são uma busca da minha própria dúvida e do habitar em mim a divindade, que rebrotam ainda em incertas sabenças, mas que conseguem reconhecer também no di-verso, outro que sou eu mesma, circularmente sem exclusões.

*“Damo-nos tão bem um com o outro
Na companhia de tudo
Que nunca pensamos um no outro,
Mas vivemos juntos e dois
Com um acordo íntimo
Como a mão direita e a esquerda.
[...]
Esta é a história do meu Menino Jesus.
Por que razão que se percebe
Não há-de ser ela mais verdadeira
Que tudo quanto os filósofos pensam
E tudo quanto as religiões ensinam?”*
(Poema do Menino Jesus, Alberto Caeiro)

Depois da viagem o confronto da fé científica com as fés entrecruzadas nas manifestações produziram em meu corpo de educadora-pesquisadora-dançarina a possibilidade de ver a Luz também como uma micro-revolução em mim e ser mais generosa com este florescer.

“Mestre Castro é um senhorzinho que chega caminhando de leve no largo São Sebastião, negro, magro e encolhido pela idade, chega quase sem ser notado, esse notável senhor. Mestre Castro é maranhense de nascença e instalado de coração em Manaus, mestre do Tambor de Crioula de Pindarézinho e do Boi de Pindaré.

⁷² MAYUMI, Anelise. Blog Fragmento na Mala: <http://fragmentourbano.wixsite.com/namala/single-post/2014/06/13/Sobre-os-dias-que-fui-Crioula->

⁷³MAYUMI, Anelise. Registro do Caderno de Campo. 23 de agosto de 2014

Foi uma conversa informal, um suco no bar do Pensador na cia de Lamartine e Cida. O mestre desenrolou suas histórias, suas experiências, suas toadas, suas rimas, **suas tristezas com a dificuldade de manter a tradição e uma curiosa valorização aos estudantes.**

Apesar de aumentar o coro deste emblemático paradoxo de que as tradições da cultura popular estão se perdendo; cheio de simplicidade ele disse que **compreende que tudo morre, inclusive algumas manifestações da cultura.** E que mesmo que a brincadeira (o Tambor de Crioula e o Boi) estejam adquirindo o título de patrimônio, as pessoas que o fazem não estão e elas passam e levam com elas suas raízes.

Mestre Castro disse que encontra sérias dificuldades para manter o Boi e o Tambor de Crioula em Manaus, diz ele: 'Pra cultura popular tem que ter tempo disponível pra brincar'. A gente quer brincar⁷⁴”.

Essa forma de Mestre Castro dizer que tudo se transforma, possibilita-nos perceber que a tradição não está para a reprodução de um processo coletivo, mas como algo que dá suporte para novas existências, ela se transforma para uma nova ordem desses coletivos. Esta ideia da tradição e presente, na fala de Mestre Castro, é intermediada pela perspectiva da morte. Desse modo, podemos perceber que um fazer pode ser revolucionário quando não está preso à condição de existência fixa, inalterável, não está para se tornar um movimento que não acaba nunca, mas uma possibilidade que contenha em si a morte. A morte não como um lugar de esquecimento: a morte se apresenta enquanto possibilidade de continuação e/ou recriação de outras vozes, que se dão a partir da organização de outros processos de resistência a subjetividade capitalística, indicando, assim, caminhos de subjetivação do próprio fazer que se recria para existir na encruzilhada, podendo ser lida enquanto um microprocesso revolucionário.

É de sonho e de pó, é de morte e encontro, é de palavra e corpo que alguns registros de uma viagem despontaram nestes emaranhados cartográficos, que poderiam ser outros. Como dito, mais ou menos como a vida, um encontro puxou outro e bastava *engatar um “inclusive” no final da frase* e outro ponto desta rede se fazia ver.

Os emaranhados cartográficos tecidos e destecidos acima podem também ser lidos como transbordamentos dos caminhos de micro-resistências vividos, a partir dos quais se quis desenredar, no decorrer da pesquisa, uma abordagem que desse a ver que as pequenas revoluções estão a acontecer por toda parte, principalmente quando o si se coloca em estado de movência, confrontamentos e resistências. Estas micropolíticas são estratégias de

⁷⁴MAYUMI, Anelise. 2014, Registro do Blog Fragmento na Mala - <http://fragmentourbano.wix.com/namala#!Mestre-Castro-e-seu-brincar/cmbz/51A39E88-C808-4D33-9ACA-BA0AF8312CB2>. Acessado em 30.jan.2016

existência no campo social. Estratégias a partir das quais talvez, ao invés de pensar uma dança que educa, possamos compreender uma educação que dança.

*“Ter o fim bem no meio
Nenhuma rima em or
Um começo que não veio
Nossa história de amor
Seja meu versejar
Cantar como quem resiste
Resistir como quem deseja
Meu versejar seja
Sorriso que te visite
A brisa que te beija
E que te festeja”*
(Itamar Assumpção - Tristeza não)

2.3 Des.cabimentos

Um emaranhado não se acaba, não tem começo nem fim, nem finalidade. Este caráter (in)conclusivo não quer dar os últimos nós, nem colocar pontos finais, nem pingos nos is. Ter um fim bem no meio e um começo que não veio, talvez seja esta uma forma de dançar como quem resiste e resistir como quem deseja.

Ao longo dos emaranhados cartográficos propus retratar a viagem, sem a intenção de (re)contar, mas de fazer-nos/me cúmplices de uma revisita desavergonhada, que pudesse trepidar algumas perspectivas educacionais legitimadas.

Podemos começar os questionamentos desta cartografia imperdoável e sua leitura como pesquisa em dança? Educação? Filosofia? Turismo? Com toda a descerteza do mundo, trata-se de uma cartografia de reflexões suscitadas a partir do encontro, e a percepção do encontro enquanto zona intermediária de reelaboração do saber de si a partir do qual se pode ler as coisas do mundo.

Falo, gingo, do lugar de um saber de experiência (BONDIA, 2002) construído para além do currículo oculto (referência), me jogo na possibilidade de discutir um saber de

experiência educacional através da punção numa igualdade de potência de 12 anos de cadei(r)a obrigatória. Vivi um saber coletivo que se forja na energia produzida no encontro de dois ventres, que em troca, fertilizam uma educação radical (de raiz). E para disso falar, tive que revolver os descabimentos das palavras, reinventá-las, dançar com elas:

Por isso, atividades como considerar as palavras, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. não são atividades ocas ou vazias, não são mero palavrório. Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos. Nomear o que fazemos, em educação ou em qualquer outro lugar, como técnica aplicada, como práxis reflexiva ou como experiência dotada de sentido, não é somente uma questão terminológica. As palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simplesmente palavras. E, por isso, as lutas pelas palavras, pelo significado e pelo controle das palavras, pela imposição de certas palavras e pelo silenciamento ou desativação de outras palavras são lutas em que se joga algo mais do que simplesmente palavras, algo mais que somente palavras. (BONDIA, 2002, 21)

E como não poderia deixar de ser, este algo mais que somente palavras, também resvalam na gestualidade, palavra e dança:

Numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo, *tanga*, designa atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação pluri-significativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance. Nessa perspectiva podemos pensar, afinal, que não existem culturas ágrafas, pois segundo Nora (1994), nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas, mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória, suas prática performática. [...] Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. (MARTINS, 2002, p.88)

Dar a ver estes emaranhados de dança enquanto possibilidade de educações do encontro, lutar por elas é lutar por algo mais. Desejei propor uma re-flexão, re-fletir o que em mim ainda é limiar. Transbordar nesta pesquisa/vida/experiência/con.strução de educação tem mais a ver com o reconhecer fazeres de sumidade, do que haver/identificar/categorizar/vender/lucrar com as micro-resistências produzidas por estes encontros.

Sem grandes pretensões molares, junto a Audre Lorde, audaciosamente quis escarafunchar uma possibilidade de compreender uma erotização da educação:

Há muitos tipos de poder usados e não usados, reconhecidos ou não. O erótico é um recurso dentro de cada uma de nós, que paira num plano profundamente feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos impronunciados ou não reconhecidos [...].

Obviamente, mulheres tão empoderadas são perigosas. Então, somos ensinadas a separar a demanda erótica de quase todas as áreas mais vitais de nossas vidas além do sexo. E a falta de consideração às raízes e satisfações eróticas de nosso trabalho é sentida em nosso desafeto por tanto do que fazemos. Por exemplo, quantas vezes amamos de verdade nosso trabalho até em suas maiores dificuldades? (LORDE, 1984, p. 53)

Compreendendo a erotização como um tipo poder provocador de prazer na inteireza de uma autoconexão compartilhada - tão poderosa - que pode vir à tona de diversos modos: dançando, escrevendo, construindo uma estante, cuidando de um jardim e, porque não dizer, em estado de viagem.

Os encontros cartografados são, na encruzilhada, o entre relacional espiral potencial de erotização do micro, "porque o erótico não é uma questão só do que nós fazemos; é uma questão de quão penetrante e inteiramente nós podemos sentir no fazer". (LORDE, 1984, p. 54)

Sinto (todo o corpo vibrátil) ao dizer que não consegui escapar da inutilidade da arte e da filosofia e fiz uma dissertação inútil. Sujeita e sujeitada a toda produção escrita da palavra e do pensamento não pude sequer indicar uma utilidade a isto tudo que aqui apresento. Torço para que desutilizados estes gestos impróprios marcados sobre a pele de papel tracem rumos fora da rota, em transbordamento.

3. Só depois o antes aparece

"O que dá o verdadeiro sentido ao encontro é a busca, e é preciso andar muito para se alcançar o que está perto" (José Saramago)

Se contar não é mais possível, se os textos são pretextos, como garantir-nos o direito de ser processo ainda que por linhas errantes? Foi depois de muito ir, de muito encontrar que floresceu / fosforesceu a vontade conjunta de transbordar para o corpo o tudo do pouco que voltou na mala. Nasce daí, embaraçado, deste ventre fecundo.dado, um processo criativo experimental cênico emaranhando em dança.

O grupo Fragmento Urbano de dança, situado geograficamente na periferia Leste da cidade de São Paulo, desde 2009, foi o chão de onde partimos e para onde pudemos voltar. O grupo, maior do que os dois corpos que foram, acolheu as águas revoltas do retorno para iniciarmos juntos, novos e reinventados encontros. O grupo é constituído atualmente por sete pessoas, Douglas Jesus, Juliana Sanso, Tiago Silva, Luan Afonso e eu em cena e Diego Castro e Leny Passos na produção.

De volta ao passo, junto ao grupo, um grande desejo de compartilhar gesto, história, som, do que trouxemos na mala. A ânsia, de anseio e náusea, jorrava incontrolável da lembrança, que vira memória, que vira história, que vira versão, que vira do avesso todo começo e todo o processo se indo sem rumo, nem desfecho. E quase afogados neste mar de experimentos é que compreendemos que "só perde o sentido aquilo que no presente não é percebido como visado pelo passado". (CHAUÍ, 1994, p.18)

Aquele monte de movimento, de nome, de lugar, de sabor, de gente, de coisa, passou a ser acúmulo de registro desprovido de sentido (frente, trás, lado, lado, entre lados, fora, dentro). Em que minha vida reverberava ao Tambor de Crioula sem coreira, nem fogueira? Em que reverberava o Marabaixo no cima (ori) de cada corpo? E compreendemos, então, que não haveria estética possível, sem a criação de uma política (ou poética) da memória:

Destruindo materiais da memória, a sociedade capitalista bloqueou os caminhos da lembrança, arrancou seus marcos e apagou seus rastros [...] Todavia, a memória não é oprimida apenas porque lhe foram roubados suportes materiais, nem só porque o velho foi reduzido à monotonia da repetição, mas também porque uma outra ação, mais daninha e sinistra, sufoca a lembrança: a história oficial celebrativa cujo

triumfalismo é a vitória do vencedor a pisotear a tradição dos vencidos. (CHAUI, 1994, p.19)

E enquanto no corpo se desenhava uma busca por uma corporeidade da encruzilhada que foi vivida *Na Mala* e na memória propusemos a busca dos rastros roubados e apagados de nossas ancestralidades que pudessem reverberar por outros sentidos (fora-dentro) um motivo de acontecer.

Só depois do retorno da viagem, este desejo do com.partilhar aparece e ao fazê-lo entendemos que era preciso saber primeiro quem fomos antes.

3.1 Benvindo: escrever para quem não mais está aqui

“Quem elegeu a busca, não pode recusar a travessia”.
(Guimarães Rosa)

“Era uma estrada/ muitas curvas tortas/ muitas passagens e portas/ ali se ocultaram”.
(Siba e Fuloresta)

BENVINDO - esse era o nome de meu bisavô, baiano e sem saber ele me ensinou - por Elisa Rosa (minha vovó) - a abrir sempre a minha casa e receber bem quem chega. Suspeito que diria ele “filha que coisa estranha dar as boas vindas assim quase no final”, pois é Biso, as coisas por aqui andam meio sem pé nem cabeça e já não sei precisar se o que sou antes tem a ver com um antes que só aparece depois.

Contemplados pela primeira vez com o XIX Edital de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, o grupo Fragmento Urbano pode dar continuidade ao processo de pesquisa "Encruzilhada" iniciado em 2014, com a revisita e sistematização da pesquisa realizada em campo durante o projeto *Fragmento na Mala*, o projeto previa ainda a criação, estreia e circulação do espetáculo de intervenção urbana "Encruzilhada" e também a produção de um documentário de registro do processo.

Desanuviando os ruídos silenciosos da memória e os sotaques que trazíamos no corpo, iniciamos um processo de composição das nossas ancestralidades e de nós mesmos. Cada

integrante do grupo escolheu alguém de sua família, uma história, um fato sobre quem gostaria de ficar mais perto. Meu companheiro de bordo foi seu Benvindo, meu biso, junto à Dona Elisa, minha avó paterna. E foi por aí que começamos a nos cavar.

Marilena Chauí nos ajuda a pensar sobre os desvãos destas nossas memórias marginais que não tem (ou tinham) titulação de importância social e que, portanto também não germinaram em valores para quem as herdou:

Entre as famílias mais pobres, a mobilidade extrema impede a sedimentação do passado, perde-se a crônica da família e do indivíduo em seu percurso errante. E um dos mais cruéis exercícios da opressão econômica sobre o sujeito: a espoliação das lembranças. (CHAUÍ, 1994, p.20)

A pesquisa em memória e ancestralidade não é novidade nos fazeres artísticos, e mesmo acadêmicos. Inaicyra dos Santos, em 1996 lançava em livro sua tese de doutoramento *Corpo e Ancestralidade*, em que compartilha dos métodos e caminhos percorridos para produzir um dispositivo de criação em dança a partir da memória individual no qual fala por consequência de uma memória social pluricultural brasileira, como responsabilidade de todos nós. Segundo ela, ao se recuperar os conhecimentos filosóficos e práticos da tradição africana brasileira enquanto fundamento da formação do indivíduo brasileiro, compreenderemos também a dança como importante elemento nesta socialização, no entanto, isso só se torna possível quando o sujeito da ação também toma para si a sua identidade pluricultural. (SANTOS, 2006)

Falar sobre a pesquisa de memória e ancestralidade enquanto construção de uma metodologia de pesquisa em dança teve, no Fragmento Urbano, como finalidade (ou caminho) re-ligar cada pessoa com a pesquisa nascente sobre uma corporeidade que é ruptura da tradição, é tradição da ruptura, é recriação e atualização. É a Encruzilhada.

A encruzilhada transposta ao corpo é também o encontro das histórias que sem/ao saber me compõe enquanto sujeita do meu fazer e criar. Ao saber do não sabido, não contado, furtado, nasce colado uma inquietação de questionamento sobre o mundo e ser no mundo que também não nos cabia no agora do/sem antes. Num processo no qual o ponto de partida sou o eu da história, em relação-ligação-emaranhado-rizoma com quem me fui, re-ligar é (re)aprender a ler.

“Vou aprender a ler pra ensinar meus camaradas”

(Roberto Mendes)

Ao reaprender a ler o eu revisito as versões das histórias do mundo preenchida de sentidos outros:

[...] coloco em questão a corporeidade vista como uma atualização (recriação) do passado, por meio de uma memória coletiva que se apresenta como tradição, na qual "o passado que atua no presente é uma força determinante só enquanto o mesmo passado continua presente, isto é, quando se transforma numa situação que continua fluindo" (RIBEIRO, 1994:26). Fala-se aqui da ancestralidade não como volta ao passado, mas como atualização da tradição. (LIMA, 2012, p.102)

Atinar da ancestralidade, é um saber de coração, é um giro no eixo de si, para que se possa perceber para além de si mesmo e de uma sede de movimentação, uma tessitura dos encontros possíveis, que sejam disparadores da atualização de um gesto, de um canto, uma saia de retalhos...

Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestre e aos *infans*, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro neles também se esparge, abolindo não o tempo mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento. (MARTINS, 2002, p.85)

Neste sentido, escrever para quem não mais está aqui é escrever para quem virá e para quem aqui está, não há linearidade, há a circularidade dos encontros. Mas como se relacionar com os outros sem se perder? Alfredo Bosi (1987), diz que quem se lembra com agudeza e profundidade, desoculta o que estava coberto na própria alma, mas desocultar a própria alma pode ser tão duro quanto mantê-la encoberta, afinal de contas, nunca sabemos antes qual segredo é que pode estar a sustentar nosso edifício inteiro.

*“[...] Relampo, trovão e murro
nos que se lembraram
Um grito mudo perguntando aonde
Nossa lembrança se esconde
Meus avós gritaram
Era uma dança, quase uma miragem,
Cada gesto uma imagem
Dos que se encantaram [...]”*
(Siba e Fuloresta, Vale do Jucá)

3.2 Se pudéssemos falar uma certa coisa não precisaríamos dançá-la: Dançar a pesquisa

“Se pudéssemos falar uma certa coisa não precisaríamos dançá-la”
(Roger Garaudy)

“As questões só aumentam. E a pergunta dessa vez é: quão violento é trazer à tona tudo o que nos foi negado enquanto conhecimento de nós mesmos? Quantxs morrem sem saber ou sem a oportunidade de dizer? E nós, enquanto artistas, que temos o poder do discurso em nossos fazeres, como falamos dessas mortes?”

(Relatório de Prestação de Contas – Fragmento Urbano, 2016)

Na carta ao Biso Benvindo (página X), falo de duas viagens, uma corpórea-espacial, a que nomeada foi *Fragmento na Mala* e a outra corpórea-criativa, nomeada “Encruzilhada”. A primeira delas, foco desta pesquisa, sobre a qual me detive longa e mansamente nas páginas que antecederam, inevitavelmente, transbordaram para a segunda.

Já foi dito, a encruzilhada é muitas. De tudo o que pode significar a *Encruzilhada* também está sendo uma ideia, um conceito que o grupo Fragmento Urbano encontrou para o processo de pesquisa que desenvolve e utiliza para organizar as investigações em dança que vem propondo. Este conceito “Encruzilhada” surgiu ao iniciarmos as nossas pesquisas corpóreas e espaciais a partir da experiência vivenciada no projeto *Fragmento na Mala*. A ideia da encruzilhada, um ponto central que é ao mesmo tempo ponto de chegada e de partida, onde nos encontramos em suspenso, em pausa diante da(s) dúvida(s), abertos às novas possibilidades e ao mesmo tempo carregados de experiências das estradas pelas quais passamos, é um lugar de passagem, e de convergência.

Leda Maria Martins (2003)⁷⁵ afirma que a cultura negra também é, epistemologicamente o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro seria um resultado dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Segundo ela, a encruzilhada nos:

[...] oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e

⁷⁵ MARTINS, Leda Maria. Performances da oralidade: corpo, lugar da memória. In: Língua e Literatura: Limites e Fronteiras. PPGL - UFSM. Rio Grande do Sul, 2003.

cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos. (MARTINS, 2003, p. 69)

Atravessados por Leda Martins trouxemos para junto o seu pensar onde Encruzilhada é rua. A rua é o lugar do grupo Fragmento Urbano. Desde seu início, o grupo entende, que a rua, os espaços públicos de trânsito e fluxo de gente são os ambientes de construir as suas relações em dança. Essa é uma escolha estética, ética, política. A partir da lente da paisagem humana, as propostas cênicas priorizam os encontros, os diálogos, o desviar dos corpos de raspão.

Para o grupo, encruzilhada é investigação/pesquisa que busca referências nas diversidades (ou adversidades), aglutinações e dispersões das danças urbanas e das danças regionais brasileiras em uma pesquisa de linguagem própria, buscando compreender as possibilidades de aproximação e distanciamento na pluralidade destes complexos culturais em um corpo contemporâneo, urbano, periférico e político⁷⁶.

E como falar sobre ancestralidade em solo brasileiro? Eduardo Oliveira (2012) nos põe em movimento ao afirmar que no Brasil a ancestralidade tem no mito, no rito e no corpo seus componentes singulares. Essa possibilidade de revisitar uma memória enquanto processo criativo de pesquisa emerge enquanto potencializadora corporal de saberes: o pai que era capoeira, a avó que participava de Reisados, o avô toador-compositor, a mãe que se criou em terreiro de candomblé, ao bisavô chamado Benvindo. Segundo Oliveira (2012) a ancestralidade aqui é uma categoria analítica que contribuiu para a construção de sentidos e para experiência ética, onde o conceito de ancestralidade está para muito além de relações consanguíneas ou de parentesco simbólico.

É importante ressaltar que este ambiente criativo não esteve sedimentado como uma narrativa histórica linear de cada dançarino recontada em gesto, mas como possibilidade de enxergar essa nossa construção social e educacional como parte do que compusemos enquanto dança no hoje. São muitos os desafios para a construção das ancestralidades. Explorar enquanto movimentação corporal esse desejo de ressignificar essas memórias, nos

⁷⁶ Tomamos como referência os estudos e publicações de Renata de Lima Silva como o livro “O corpo limiar e as encruzilhadas: processo de criação na dança”, também como um ponto de partida das discussões acerca da proposta encruzilhada.

colocou permeáveis a uma movimentação estruturadas nas singularidades do que reconhecíamos pertencente a nós enquanto transbordamento.

Fisicalizando nossa pesquisa, buscamos criar referenciais acerca da ancestralidade por meio de trajetórias espaciais, que propõem a ocupação de espaço criando desenhos geométricos durante as movimentações, nas dinâmicas dos caminhos e nas reverberações dos encontros, que são fortuitos.

Cada dançarina e dançarino a partir da sua trajetória individual, teve no encontro com um outro que está na sua trajetória uma troca de fundamentos, e o outro passa a existir como possibilidade de minha expressão, até que em algum momento essas trajetórias e movimentações individuais de tanto se cruzarem, se fundem e se familiarizam.

Trata-se de uma pesquisa de encontros e dispersões, corpos que compactuam, chocam, rompem. As trajetórias circulares no espaço, trazem a contraposição de movimentos de torção no corpo. Rotações e circundações criam a possibilidade de brincar com o olhar de quem assiste, enquanto prospecção de quem faz e enquanto projeção de quem vê.

Em questão de temporalidade a memória coletiva é representada enquanto uma grande linha (não linear) temporal, que reflete uma linha temporal individual, e vice-versa. Quanto tempo leva para as coisas se encontrarem? Como as coisas se organizam? Quanto tempo leva para que se organizem? Quando ela se organiza ela se torna um pilar? Neste sentido, podemos ir do fim para o começo e do começo para o fim?

Enquanto leitura poética nos lançamos a pergunta: como temos proposto artisticamente com toda esta bagagem de inquietações? Como isso tudo nos compõe? Como podemos construir mais a partir desse pilar? O nosso alicerce é aquilo que dá fundamento para quê? É essa tentativa constante, nunca acabada de descobrir no próprio corpo uma maneira própria de se recriar.

Mais uma vez a busca de sentidos (lados, cima, baixos, dentro), o discurso transposto em gesto, em episteme. Processo de encontro consigo mesmo, com quem divide a cena contigo e com aqueles que começaram muito antes deste entre. Aqueles que encontramos *Na Mala*, aquelas que são nossas raízes ancestrais. O que foi dançado são

universos inteiros de pontos de vistas, complexos, abissais, que expõem dores, macas, florescências, que nascem do sentido profundo do desocultado de uma ausência.

3.3 Encruzilhada Espetáculo de Dança e Documentário

"Eu sei que ler, ouvir, dizer poesia hoje, nesse tempo de tanto desapego e tanta correria é uma tarefa difícil, é como provocar o mundo, ofender o mundo, vivemos como se não coubesse mais o silêncio, as delicadezas, mas cabem, e isso me comove e me atrai".

(Maria Bethania - Caderno de Poesia⁷⁷)

"Ela (a patroa) queria alguém que não tivesse deixado ninguém pra trás [...] se a senhora tá procurando alguém que nasceu de um oco de pau, que procure em outro lugar, porque na Bahia não tem".

(Depoimento de Elisa Rosa da Silva Soares no documentário "Encruzilhada")

Partindo de si, do oco de si mesmo, ter seu próprio corpo periférico como referência parece ser tarefa simples, mas quando se mergulha em direção ao centro de si em busca de uma compreensão de seus modos de fazer e existir dançando na busca de relacionar o que veio antes, tudo se torna mais complexo, pois nos deparamos com um emaranhado das memórias numa encruzilhada simbólica, subjetiva, que compõem a poesia de seus modos de produzir em um referencial que nem mesmo o próprio sujeito tinha conhecimento ou a possibilidade de ler.

Quando o falar de si é falar de contextos periféricos, contextos afro-diaspóricos, ameríndios, relacionados às ancestralidades e memórias pouco celebradas nos contextos sociais hegemônicos, falamos de dançar a contra-história, e fazer nascer do oco de si a garantia da historicidade dos que à margem se atualizam num fazer da arte encruzilhada.

Ao compor o trabalho "Encruzilhada" para uma proposta cênica, buscamos as histórias pessoais ancestrais de cada integrante do grupo que se revelaram enquanto procedimentos da pesquisa em dança e que nos mostraram um campo coletivo da indagação sobre o hoje, sobre a gente, sobre a nossa geração, ampliando a nossa própria percepção de memória coletiva e da

⁷⁷ Vídeo do Espetáculo "Caderno de Poesias" Maria Bethania, 2013.

contemporaneidade com uma multiplicidade de sotaques corporais, gestuais e culturais. Memórias que entrecruzam e remontam histórias de reizados, capoeiragens, forrós e sambas, bailes *black's*, danças sociais, *break-dance*... E como fazer o corpo falar, pelas vias antes caladas?

Fazer falar, dar voz, escutar trajetórias de um longo processo. Para que o grupo, coletiva e individualmente, pudesse verdadeiramente tirar a poeira que encobria a dança dos nossos corpos iniciamos um longo e intenso processo artístico. Esta viagem, como na primeira, teve nos encontros um foco cuidadoso. Os *Blocos de Formação Compartilhada* foram as aberturas de caminho das encruzilhadas.

Cada um dos *Blocos* propostos tiveram duração de três encontros de quatro horas cada, sempre com uma dupla de convidados propositores. Esta imersão corpóreo-reflexiva em fazeres e pensares plurais fomentou no grupo uma movimentação potente de criação e discussão.

Os Blocos de Formação foram concebidos para além da ideia de formação e mais próxima à ideia de partilha, da construção conjunta da memória de um processo. Os blocos pretenderam fornecer aos artistas convidados e participantes um compartilhamento do processo de pesquisa do Fragmento Urbano. A partir desses diálogos se pretendia problematizar a importância política, social, cultural e artística das danças produzidas nas periferias, de maneira refletida ao que foi vivido no *Fragmento na Mala*.

Todo processo de criação no decorrer de sua montagem, desponta lacunas e fissuras, perguntas que carecem de novas perguntas, outras fissuras e outros pontos de vista, neste sentido o objetivo dos encontros serem propostos sempre por uma dupla era de justamente possibilitar uma camada de criação em rede, na qual os provocadores pudessem se conhecer, conhecer o trabalho e o rumar um do outro, e para que nós participantes experimentássemos a encruzilhada destes artistas. Deste modo, os *Blocos* aconteceram da seguinte maneira:

Blocos de Formação Compartilhada				
Blocos	Bloco Poética	Bloco Sonoridade	Bloco Movimentação	Bloco Rua
Encontro 1	Cláudio Thebas Fernanda Cruz	Rapadura Xique Chico Pedro Peu	Johnatan Pikolé Thalys Fhelipe	Jorge Schutze/ Nego Love ⁷⁸ Vanilton Lakka
Encontro 2	Marcelino Freire Banks Back Spin	Dinho Nascimento Lamartine Silva	Edson Jacaré Morgana Apuama	

Alguns destes artistas estão no caminho do grupo desde antes, outros se encruzilharam aos nossos durante o *Fragmento na Mala*, outros vieram a transbordar somente durante o desenvolver do projeto. O objetivo de provocar esses encontros era de provocar um mergulho profundo em diversos como se pudéssemos estar em movimento de viagem, em estado de movência embebidos de tantas pluralidades.

Estes lugares de abrir e entrar, de cruzar, entrecruzar e encruzilhar. Seguindo por esta teia de encontros, outros artistas alinhavaram conosco mais um e outro ponto como provocadores do processo corpóreo-criativo estiveram conosco Luciane Ramos Silva e Fernando Ferraz que nos fizeram pertencer aos nossos corpos e ocupar estes territórios ativamente. Sob a direção malabaristicamente (des)equilibrante de Douglas Iesus, aos poucos, se ergueu sorrateiramente o trabalho cênico. Tivemos ainda um processo bastante delicado de composição do figurino junto à Denise Guilherme⁷⁹, entre diversos outros entrecruzamentos que irromperam por este processo.

Ao decorrer da curta temporada de estreia do "Encruzilhada" que realizamos no ano de 2016 na cidade de São Paulo, percebemos que a encruzilhada só fazia sentido no encontro. Foi a circulação que proporcionou a exposição da obra na cidade enquanto um dispositivo provocador de leituras, fruição e discussão sobre arte em dança em espaços públicos, e foi essa mesma circulação que despontou no grupo o desejo de continuar a entrecruzar espaços, a nos mover pela cidade, construindo diálogos e aprofundando nossa própria pesquisa de linguagem, dar-nos tempo e espaço para incorporar.

⁷⁸ Inicialmente, o artista convidado foi Jorge Schutze, no entanto a sua partida fez com que Nego Love viesse em seu lugar.

⁷⁹ Ficha técnica completa no Anexo 1.

Incorporar é dar corpo ao que ainda é embrião, é semente a fertilizar. “Na periferia: do estar possuído. Pela passagem. Estar possuído. De passagens. À margem de: centro nenhum” (FAGUNDES, 2016, p.34). No oco de si, incorporar é habitar seu próprio corpo.

Ao longo destes últimos anos as transformações individuais potencializadas à construção de saberes coletivos de um devir grupelho, nos colocou em foco o quanto podemos produzir a partir das diferenças. Estas diferenças que cada dançarino(a) pesquisador(a) traz no corpo nos colocaram diante das criações da encruzilhada que transbordaram o projeto *Fragmento na Mala* e enquanto tessitura micropolítica de resistência se alastraram enquanto linguagem de pesquisa em dança, enquanto proposição cênica em dança e também em um documentário intitulado *Encruzilhada: as marcas de um processo*⁸⁰.

Cada um destes processos são profundos o suficiente para inúmeras noites de conversa, páginas de livro e horas de imagens, no entanto, para este momento trago para o foco da luz que se acende o documentário. Registro em imagens do processo de criação e pesquisa do grupo Fragmento Urbano durante o ano de 2015-2016 no decorrer do projeto “Encruzilhada”, foi dirigido e editado por Mariana Midori e Aline Senzi. O filme (re)cria em imagens e vozes a dança em diálogo entre a memória individual e memória coletiva, em busca de modos de garantir a historicidade da pesquisa do grupo. As marcas explicitadas neste documentário são campos coletivos da indagação sobre a contemporaneidade, marginal, sobre uma geração, periférica, preta, indígena, retirante, imigrante, migrante, em movimento. E, num reflexo do processo e das escolhas das diretoras, a memória espiralar ocupa parte importante deste registro, uma forma poética de eternizar estes saberes/fazer.

Inicialmente o objetivo era um curta-metragem que pudesse realizar um registro audiovisual do processo de pesquisa e criação do grupo, justamente para que se pudesse abrir a discussão de quais são os procedimentos e escolhas estéticas e políticas compõem um trabalho em dança. Mas, para além de um registro, buscava-se um resultado visual que permitisse entrever uma forma de ver o mundo e contar sobre o que se via, uma narrativa que buscasse dar a ver justamente o que passaria despercebido. O filme, com duração de 100 minutos, é o entre do processo. Com relatos dos integrantes do grupo, imagens dos Blocos,

⁸⁰Para acompanhar o trabalho do grupo, seu campo de atuação e agenda acessar o conteúdo no site: <http://fragmentourbano.com.br>

das formações, dos ensaios, o vídeo contém ainda um compartilhamento das histórias e trajetórias dos familiares, companheiros de borde, de cada integrante do grupo, replicando em imagem, o que havia sido contado durante o processo de pesquisa para criação do trabalho cênico e além. As diretoras do filme sentiram necessidade de que essas histórias pudessem ser contadas, registradas e difundidas, tratam-se de versões subalternizadas da história que compõem a história da nossa sociedade e, ao fazê-lo, buscava-se oferecer a estas pessoas ainda em vida, o lugar de protagonismo e de referência desta composição.

Ao imortalizar as vozes e versões dos nossos familiares em filme, relembro Mestre Castro, que desassogadamente nos ensinou que tudo morre e de tanto morrer e nascer é quando se percebe, que para dar a ver alguns cacos, micro-resistentes pedacicos da existência é preciso desaparecer os questionamentos da vida cotidiana, revoluções moleculares de uma marginalidade que fissurando algumas estruturas sociais buscam se manter vivas, no ciclo. Trago para junto um pensamento compartilhado pelo Mestre Dinho Nascimento durante os Blocos de Formação: “para ir para a encruzilhada é preciso se despir”.

Guardei lá também os momentos fortes dessa viagem, no qual mostramos nossas feridas mais abertas. No qual nos despimos um para o outro, no qual choramos pela dor do outro e no qual rimos com alegria junto ao outro. Sabe Biso, a caminhada é dura e sinto meu corpo doer em cada pedaço, às vezes sinto que as fibras de minha panturrilha vão rasgar, mas não rasgam. No dia seguinte lá estamos outra vez. No frio, no sol, na rua, na sala, com sede, com crianças. Acordando cedo e dormindo tarde...

Ninguém disse que seria fácil habitar esta Encruzilhada, nem tampouco que saberíamos como renascer depois de tanto morrer. Enquanto grupo, o Fragmento Urbano ambiciona aprofundar os anseios artísticos, partindo da encruzilhada, pois descobrimos que a encruzilhada está nestas incorporações ancestrais de cada um ao nos desobedecer:

Primeiro, a turma ficou em silêncio. Depois, foi um falatório. Todo mundo achando a ideia ótima. Ficar inventando como o mundo pode melhorar um pouquinho com cada um, já pensou?, pai, filho, neto, bisneto... E como poder aproveitar o que cada um já fez antes para melhorar, pai, avô, bisavô, tataravô, até perder de vista... Estudar o futuro, já imaginou? Muito melhor do que ficar sempre amarrada no passado, feito a escola está sempre fazendo. (MACHADO, 2001, p.61).

Que tal se delirarmos por um momentinho? Ao fim do milênio vamos fixar os olhos mais para lá da infâmia, para adivinhar outro mundo possível⁸¹? O tempo espiralar à fazer possível, o melhor de cada passado e então projetarmos um futuro outro, se melhor ou pior só quem virá poderá dizer. Sem ficar amarrado, sem dar nós, fluxos contínuos, de ir e vir em todos os sentidos.

Ao final, o que foi o *Fragmento na Mala* para o vir a ser que é hoje “Encruzilhada”, sem dúvida se permeiam, sobretudo na pesquisa gestual de encruzilhamento entre as danças do Hip Hop e as danças regionais do Brasil. No entanto, sem ingenuidade, escuto as vozes deste en.canto e me apercebo do muito que ainda se faz por saber, por descobrir.

⁸¹ “O direito ao delírio”, Eduardo Galeano, 2002.

Convergências e Pontas Soltas

“Eu queria ter o direito de não dar a última palavra em nada”.
(Autor(a) desconhecid@)⁸²

“Eu não vou perder tempo falando carochinha com tanta luta para fazer”.
(Mestre Dinho Nascimento)⁸³

E o que ainda cabe de ser dito, escrito, com tanta luta por fazer? Será mesmo que ainda reverbera nesta produção a minha pergunta primeira, ela que devia nortear o leme da palavra, ela, a pergunta pela qual desenhava a rota dos meus percalços, será que ainda lembro qual era? Tanta maquinaria, tanta subjetividade, tanto capitalismo, "quanta carochinha", diria mestre Dinho. Desengulida, cá estou novamente, sem saber se para trás ou para frente. Será mesmo que aqui em mim ainda há tempo de brincar? E eu vou ficar gastando tempo com carochinha com tanto corpo pra brincar?

Eu acho que cometi um grande equívoco e desperdicei a chance de dizer algo, mas diz Angela Beirão que aquele que se acha, não faz ideia do quanto está perdido. Prefiro não estar nem perdida, nem achada, teimo no entre, no espaço da fissura em viagem, movente, onde descobri realmente que é onde acontece o que quero ver.

As micro-resistências cartografadas, emaranhadas e revividas foram tão especialmente verdadeiras e cheias de beleza, e que sentindo elas fazem agora? A beleza anda perdida entre notícias de violência, entre levantes do conservadorismo, entre batalhas travadas no micro, entre bolsominions e quimadores de Butler, entre suicídios indígenas e extermínios da juventude negra...

Caberia a beleza com tanto descabimento? Justamente de ver no descabimento uma possibilidade de transbordar que se trata este trabalho. Trata-se de dar a ver desde dentro micro-revoluções cotidianas de resistências artísticas do entre e que só puderam ser lidas a partir da partida. Foi preciso viver o antes e foi preciso viver o depois e das experiências transbordantes que apresentei o que salta é o que coube pra fora, o que se me vasou.

⁸²Frase de caderno de campo do Bloco de Formação Poética com Marcelino Feire e Banks Back Spin, CEU Lajeado-04 a 06 de fevereiro, 2016.

⁸³Informação Verbal, Bloco de Formação Sonoridade com Dinho Nascimento e Lamartine Silva, CEU Lajeado-01 a 03 de abril, 2016.

*Um livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber*⁸⁴.

Planto uma árvore neste terreiro, torço para que cresça pra baixo, raiz, rizoma, mas agora atinada de que o que floresce também é parte do todo, que a sombra é fissura, que as folhas dançam com o vento e são igualmente (des)importantes para a existência. Concorro com Félix Guattari quando nos apresenta o rizoma como uma categoria indispensável para compreender (e confrontar) a sociedade que ele descreve, mas a árvore é ancestral em mim e dos guarani aos bantu, leio nelas também o que de resistência persiste, o que amolece e desvencilha. A árvore também é uma lição de moral.

No decorrer deste laborioso trabalho, versão de transbordamentos, busquei compartilhar das inquietações que me atingiram com tudo que posso ser ainda neste corpo. A princípio, tomada pelos pensamentos pós-estruturalistas europeus, desejei (capitalisticamente) apresentar o *Na Mala* como formas de resistência micropolíticas. Mas, no percurso cavocado e oficioso de dizer em palavra, de buscar o que já se dizia sobre o que eu queria dizer, fui encontrada no capim baixo, rasteiro, por aqueles e aquelas que olhando para seus territórios reterritorializadamente moveram muito meu pensar.

Re-penso, dis-penso, sus-penso, o que de mim se apresentava para o que os encontros propuseram. O projeto *Fragmento na Mala*, enquanto construção de memória, de encontros em viagem, atravessou-se descolonizadamente (ou tentando) de uma (re)existência brincada, uma forma de educação legítima dos que *ocupam as frestas e franjas da aparência do invisível*. (ROSA, 2013, p.66) E se (não) couberam.

Entremeadamente, os registros emaranhados foram desagasalhados, não para revelar os segredos, mas para provocar tremores nas estabelecidas fórmulas. Por isso, deixo também muitas pontas soltas, e apesar das convergências, não busco amarrá-las para forçar um encontro. Daquilo que se viu, viveu, tanto se esqueceu. Afeto.

Daí recriar artisticamente a partir do projeto *Fragmento na Mala*. Trata-se apenas de uma escrita outra, registro que sem dúvida transborda. Também é sobre escritas este trabalho,

⁸⁴ROSA, 2017, p.34.

escritas do corpo, escritas no caderno, nos diários, no blog, nas imagens, nas rasuras, nos gestos, nos movimentos, nas encruzilhadas, nas danças:

Minha hipótese é que o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. (MARTINS, 2002, p. 72-3)

Grafar no/pelo gesto também em registro de imagem. Em decorrência e no decorrer desta pesquisa, produziu-se também uma criação em audiovisual, o curta metragem “Fragmento na Mala: tessituras da resistência”, narrado com trechos desta dissertação, com imagens produzidas durante o *Fragmento na Mala*, editado por Douglas Iesus⁸⁵.

Transbordante porque inteiramente mergulhada.

Sem pretensão universalizante ou de imposição de verdade, dou-me ao direito de não mexer na educação *que é coisa muito complicada (sic)*, fiz o que aprendi e apenas ascendi uma luz para mostrar o que vi com estes olhos, reapropriando afetos. Compartilho apenas umas poucas perguntas que também me habitam: Pra que eu escrevo? Por que algumas pessoas escrevem acerca das margens há tanto tempo? Será mesmo que é preciso tanta pele de papel para se aprender? Onde fica o saber que trago na minha pele corpo? Como lidamos com os saberes de pele com que nossos alunos e alunas nos chegam? Saberemos apenas ascender uma luz? Conseguiremos nos manter em movência juntos? Juntos como? Será que posso, ou propicio que eles e elas possam ocupar os espaços na integridade dos seus saberes? Os mestres e mestras talvez estejam um pouco cansados de ficar explicando tudo, há muita luta por fazer fora das peles de papel. Viver nas viagens do ali, nas escritas do corpo: “é difícil pra gente que se divide, de viver num país que a gente nunca foi livre, quando o livro da gente não vai pra escola, uma história recente que a minha alma ainda chora, me ignora, eu sei que me ignora, a memória da gente vai se encontrar outra hora...”⁸⁶.

E, mesmo para tantos que, se deslindando entre lamentos e cicatrizes, diariamente se abrem à existência entre violências institucionais, mutilações psicológicas, humilhações individuais e econômicas... ainda é na troca de maravilhamentos e na ciência do encontro, nos movimentos corporais, na fertilização do sonho suado e do

⁸⁵ Link do Vídeo “Fragmento na Mala: Tessituras da Resistência” (O vídeo também consta anexo em CD).

⁸⁶ Mélvyn Santhana “Nascimento”, CD “Abre Alas

raciocínio ritmado, no manancial da cultura, que vai se imantando o dia a dia de esperança. (ROSA, 2013, p. 66)

E se *toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar*⁸⁷ sigo caminhante, sem dar última palavra nenhuma, em busca de encontros e maravilamentos e de iluminar alguns caminhos com esta luz que me alumeia.

⁸⁷Siba e Fuloresta, CD "*Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar*".

Referências Bibliográficas

- ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. 3 ed. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980, p. 9.
- ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é Habitar Um Território Existencial. IN: *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: Sulina, 2015. (p. 131-149)
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o Giro Decolonial. IN: *Revista Brasileira de Ciência Política*, n.11. Brasília, maio – agosto de 2013, p.89-117.
- BARROS, Laura P.; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é Acompanhar Processos. IN: *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: Sulina, 2015. (p.52-75)
- BARROS, Regina; PASSOS, Eduardo. Diário de Bordo de uma Viagem-Intervenção. IN: KASTRUP, V.; PASSOS, E.; ESCÓSSIA, L. (org.). IN: *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: Sulina, 2015. (p. 172-200)
- BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto, 1999.
- BONDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. IN: Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp.20-28. ISSN 1413-2478. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>
- BOSI, Alfredo. Cultura como Tradição. IN: *Tradição Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007.
- BRUNO, Fernanda. Objetos técnicos sem pudor: gambiarra e tecnicidade. IN: *Revista Eco Pós*. V 20, N.1, p. 136-149. 2017. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/issue/view/783.
- CARVALHO, Alexandre Filordi de; CAMARGO, André Campos de. Guattari e a topografia da máquina escolar. IN: *ETD – Educação Temática Digital*, Campinas, SP, v.17, n.1, p.107-124, jan./abr. 2015. ISSN 1676-2592. Disponível em: <http://www.fe.unicamp.br/revistas/ged/etd/article/view/6457>.
- CARVALHO, A. F.; GALLO, S. Do sedentarismo ao nomadismo: intervenções para pensar e agir de outros modos na educação. IN: *ETD – Educação Temática Digital*, Campinas, v.12, n.1, p.280-302, jul/dez. 2010. Disponível em: <http://www.brapci.inf.br/v/a/9569>. Acesso em: 21 Dez. 2017.
- CHAUÍ, Marilena. Os trabalhos da Memória (apresentação). IN: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

COELHO, H.L.; RODRIGUES, E.; ARAÚJO, F.; MADUREIRA, D. *Discurso, cultura e poder: interfaces estabelecidas na produção dos ladrões de Marabaixo*. IN: SOUSA, Ivan Vale (org.) *Compilação Linguística* [recurso eletrônico]. Curitiba: Atena, 2016

COSTA, Marisa V.; MOMO, Mariangela. Sobre a “conveniência” da escola. IN: *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro, RJ, v.14, n.42, p. 521-604, set./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v14n42/v14n42a09.pdf>>.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: do capitalismo à esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011. v. 1.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIAS, Cleber Augusto G. A popularidade da cultura popular: notas sobre a história da congada em Goiás. IN: SILVA, Renata L.; FALCÃO, José L. C. (org). *Corpopular: intersecções culturais*. Goiânia: Ed. Da PUC Goiás/ Cir Editora, 2013.

FARAH, Daniel J. S. O Tambor de Crioula e suas características. IN: *ANAIS III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005 (p. 84-92)

FAGUNDES, Igor. *Poética na Incorporação: Maria Bethania, José Inácio Vieira de Melo e o Ocidente na Encruzilhada de Exu*. São Paulo: Penalux, 2016.

FRAGMENTO URBANO. *Relatório final de prestação de contas projeto “Encruzilhada”*. XIX Edital de Fomento à Dança da cidade de São Paulo. Disponível para consulta na Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo, 2016.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GLISSAND, Edouard. *Poética da Relação*. Portugal: Porto Editora, 2011.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: Cartografias do Desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

IESUS, Douglas e MAYUMI, Anelise. *Projeto Fragmento na Mala*. (Projeto de Pesquisa do projeto de extensão Perspectivas Móveis). Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, NUCCA, 2014.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. *Cartografar é traçar um plano comum*. IN: *Fractal, Rev. Psicol.*, v. 25 – n. 2, p. 263-280, Maio/Ago, 2013.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana (org.). *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: Sulina, 2015.

KOPENAWA, Davi.; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

KUNIICHI, Uno. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2012.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo: Edições Sesc/ n-1 edições, 2010.

LORDE, Audre. Use of the Erotic: The Erotic as Power. IN: *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 53-59. (Tradução: Tatiana Nascimento dos Santos – Dez, 2009, retirada do Zine “Textos escolhidos de Audre Lorde”. Link: <https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/AUDRE-LORDE-leitura.pdf> . Acessado em 08 de jan. 2018)

MACHADO, Ana Maria. *Bisa Bia, Bisa Bel*. São Paulo: Moderna, 2001.

MARTINS, Leda Maria. Performances do Tempo Espiral. In: G. Ravetti e M. Arbex (Org.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. p.69-91.

MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. In: *Letras: Programa de Pós-Graduação em Letras*. N.26 | p.63-81| jan./jun. 2003.

MAYUMI, Anelise; MARQUES, Isabel (orient.) *Leituras da Dança: a voz e o traço de crianças leitoras de mundo*. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Pedagogia). Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2013.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. IN: *Cadernos de Letras da UFF-Dossiê: Literatura, língua e identidade*, no 34, p. 287-324, 2008

MONTEIRO, Marianna. *Dança Popular: espetáculo e devoção*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

NIETZSCHE, F. *A genealogia da moral*. 2ª ed. São Paulo: Escala, 2007.

NETO, João L. F. Micropolítica em Mil Platôs: uma leitura. IN: *Psicol. USP* vol.26 no.3 São Paulo set./dez. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/0103-656420140009>>. Data de acesso: 21 de dezembro de 2017.

NEGRAXA, Thiago. *As danças da cultura Hip Hop e Funk Styles*. São Paulo: All Print Editora, 2015.

OLEGÁRIO, Fabiane. Cartografia como Território dos Ensaio. In: *6ºSBECE 3º SIEBE: Educação, Transgressões, Narcisismo*. (Apresentação de trabalho), 2015. Disponível em: <http://www.sbece.com.br/resources/anais/3/1430072563_ARQUIVO_Cartografiacomoterrioriodosensaio.pdf>. Data de acesso: 29 jan. 2016.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira*. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Número 18: maio-out/2012, p. 28-47.

OLIVEIRA, Thiago, R.M.; PARAÍSO, Marluci A. Mapas, dança, desenhos: a cartografia como método de pesquisa em educação. In: *Pro-Posições* | v. 23, n. 3 (69) | p. 159-178 | set./dez. 2012.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

PETERS, M. Pós-estruturalismo e filosofia da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

RATTS, Alex. *Congadas e culturas negras: canções e lugares*. Editora Fundação Palmares, Salvador, 2014.

RIOS, Terezinha Azerêdo. *Compreender e Ensinar: Por uma docência da melhor qualidade*. 3ª edição. São Paulo: Cortez, 2002.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakaxutxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

ROSA, Allan da. *Pedagogia, Autonomia e Mocambagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013

ROSA, João Guimarães. Prefácio. IN: *Tutameia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SANTOS, Boaventura S. *A gramática do tempo*. São Paulo: Editora Cortez, 2008.

SANTOS, Boaventura S.; MENESES, Maria P. (Orgs). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2010

SANTOS, Inaicyra Falcão. *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Renata de Lima. *Corpo limiar e encruzilhadas: processos de criação na dança*. Goiânia: Editora UFG, 2012

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José L.C. *Corpopopular: Intersecções Culturais*. Goiânia: Editora UFG, 2013.

SILVA, Renata de Lima. Encruzilhadas: Por uma dança brasileira contemporânea. IN: CÔRTEZ, G.; SANTOS, I.F.; ANDRAUS, M.B.M. (org). *Rituais e Linguagens da cena: trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade*. Curitiba: Editora CRV, 2012. p. 93-118.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SITES

Os sites aparecem abaixo listados conforme ordem de aparecimento no texto.

1. <http://fragmentourbano.wixsite.com/namala> (Acessado em 05 de dezembro de 2017)
2. <http://fragmentourbano.wixsite.com/namala/about> (Acessado em 05 de dezembro de 2017)
3. “Você que é dono da verdade” <https://www.youtube.com/watch?v=ySOkqXzmgDw> (Acessado 21 de dezembro de 2017)
4. IPHAN - Tambores da Ilha
http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_%20tambores_da_ilha.pdf
(Acessado em 21/12/2017).
5. Cia Exíbel - <http://ciadedancaexibela.wixsite.com/belempara/games> (Acessado em 26/06/2017)
6. Segurança Pará - <http://www.segup.pa.gov.br/?q=node/101> (Acessado em 22/05/2017)
7. Documentários sobre o MARABAIXO: <https://youtu.be/FcfoMSs55j4>
8. <https://youtu.be/wEveF0jO4mU> (Acessados 22/01/2018)
9. Blog Claudionor Santos <http://claudionorsantosmcp.blogspot.com.br/2010/05/origem-do-verso-ladrao-do-marabaixo.html>. (Acessado em: 31 de outubro de 2017)
10. Blog Olhar de um Cipó - http://olhardeumcipo.blogspot.com.br/p/blog-page_22.html . (Acessado em 02 de janeiro de 2018)
11. História de Tudo - <http://www.historiadetudo.com/dia-indio> (Acessado 03/01/2018)
12. Censo IBGE - : <https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo?idnoticia=2194&view=noticia> (Acessado em 02 de janeiro de 2018)
13. Caderno de Poesias Maria Bethania –
<https://www.youtube.com/watch?v=P0zBre0r2Jk> (Acessado 14/01/2018)
14. “Fragmento na Mala: Tessituras da Resistência” - <https://youtu.be/AszcLltOH7M> (Acessado em 05 de janeiro de 2018).

Anexo 1

Ficha Técnica do trabalho “Encruzilhada” do grupo Fragmento Urbano

Ficha técnica

Direção: Douglas Iesus

Dançarin@s: Anelise Mayumi, Douglas Iesus, Juliana Sanso, Luan Afonso, Tiago da Silva

Produção: Anelise Mayumi e Diego Castro

Preparador corporal: Mauro Alves

Artistas provocadores: Luciane Ramos-Silva e Fernando Ferraz

Artistas dos Blocos de Formação Encruzilhada: Fernanda Cruz, Cláudio Thebas, Banks Back Spin, Marcelino Freire, Lamartine Silva, Dinho Nascimento, Rapadura Xique Chico, Pedro Peu, Thales F. Sarjo, Johnatan Pikolé, Edson Jacaré, Morgana Souza, Nego Love e Vanilton Lakka.

Captação de áudio e vídeo: Marianna Midori e Aline Senzi

Ensaaiador: Thales F. Sarjo

Assessoria de imprensa: Marianna Midori e Luan Afonso

Figurinos e adereços: Denise Guilherme

Apoio cênico: Thales F. Sarjo

Design gráfico: Adriana Nogueira

Fotografia: Roger Cipó

Paisagem sonora: João Nascimento, Rapadura Xique Chico, Ana Diniz e Clã Nordeste